Муниципальное автономное образовательное учреждение дополнительного образования «Болгарская детская школа искусств»  
Спасского муниципального района Республики Татарстан

ТЕМА:

АКТЕРСКОЕ МАСТЕРСТВО В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ: ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ

Выполнила преподаватель хореографического отделения

Хаматова Диана Альбертовна

Болгар, 2025

**Содержание**

Введение……………………………………………………………………...........3

Глава 1. Представление особенностей актерского мастерства………………...6

1.1 События, предшествующие началу актерского мастерства………6

2.1 Основы актерского мастерства……………………………………..9

ГЛАВА 2. Актерское мастерство в хореографической сфере………………15

1.2 Основные фигуры актерского мастерства в хореографии……...15

2.2 Актерское мастерство в системе К. С. Станиславского и ее применение в хореографии……………………………………………………...28

ГЛАВА 3. Практическая сторона преподавания актерскому мастерству в хореографическом искусстве…………………………………………………...35

1.3 Практический материал по актерскому мастерству для детей 8-10 лет в сфере хореографии………………………………………………………...35

2.3 Методические предложения в сфере преподавания практических занятий по актерскому мастерству для хореографов и танцоров…………….44

Заключение……………………………………………………………………….47

Список используемой литературы……...............................................................50

Приложение………………………………………………………………………53

ВВЕДЕНИЕ

Актерское мастерство– это умение вступать в различную роль и сохранять свою индивидуальность. Человек перевоплощается и начинает размышлять ровно таким же образом, как его персонаж, приобретая его манеру общения. В хореографических постановках, как в сценической постановке или кинематографе, следует чувствовать свой образ. Следя за координацией, а также пластичностью, нужно перевоплощаться в персонажей, которые совсем не схожи друг с другом своим характером. Итак, владеть техникой актерского мастерства обязан любой танцор. Распространенная ситуация: танец выглядит превосходно, но формируется мнение, что в этом случае чего-то недостаточно. И, смотря на артистов, ощущаешь некое разочарование.

Происходит также напротив – танцевальная композиция не производит значительных эмоций, однако исполнитель профессионально представляет и передает вид, стиль и характер своего героя, что зрители с восхищением продолжают следить за игрой танцора. И результат такому выступлению приносит актерское мастерство.

Актуальность методической работы заключена в том, что в массе высококлассных хореографических коллективах, где необходимы танцоры, основным из требований является актерское мастерство. Этот предмет обязателен в школах искусств, школах танцев.

Основная концепция технологии преподавания, это обучить детей по-новому понимать образное содержание, воплощаемое ими в каждом их движении и, конечно, в танце. Данное явление достигается посредством освоения дошкольниками стиля живых движений (пантомимических и танцевальных), что используются в танцевальных композициях для образного олицетворения. Детям намного легче понимать и воплощать танцевальные фигуры, если танец обладает сюжетом, «рассказывающий» о том или ином определенном факте, с заинтересованностью взаимодействующих между собой разных персонажей. Главная задача преподавания актерскому мастерству детям, это обучить открываться обществу, освобождаться от опасений и барьеров, которые связаны с общением с окружающими людьми и, конечно, выступлениями перед публикой.

В свою очередь преподавателям необходимо иметь ввиду, что роль, которую он пожелает предоставить танцорам, без исключения следует выбирать по душевности и характеру самого исполнителя.

Только лишь в данном случае хореография будет честной. И не стоит забывать о том, что исполнителям тоже необходимо быть искренними и реальными, в связи с тес, что зритель чувствует грань между наигранностью и мастерством.

Цель работы - ознакомление с методами актерского мастерства, а также отличительными чертами творческого процесса формирования хореографического образа у детей старшего школьного возраста.

Из указанной выше цели закономерно следуют задачи:

. Выработать теоретические знания об актерском мастерстве, как отдельном искусстве, о хореографических композициях как отдельном искусстве;

. Обосновать взаимосвязь актерского мастерства и хореографических композиций;

. Доказать потребность в применении методов актерского мастерства в хореографических учреждениях, ровно как эффективную концепцию обучения и развития ученика, как единой личности, так и высококвалифицированного танцора;

. Реализовать исследование трудов К. С. Станиславского, занимающегося изучением сведений данных вопросов;

. Детально рассмотреть способы преподавания актерскому мастерству;

. Исследовать упражнения для детей старшего школьного возраста;

. Проанализировать элементы эффективного навыка введения методики актерского мастерства, ровно как механизм формирования и обучения детей старшего школьного возраста;

. Продемонстрировать, как приобретенные умения в области актерского мастерства могут помочь в практике преподавателю с целью формирования театрального образа в танце;

. Создать несколько рекомендаций в сфере практического использования способов и приемов актерского мастерства в области хореографии;

. Подвести итоги, сделать выводы.

Объект исследования - актерское мастерство в сфере хореографического искусства.

Предмет исследования - применение системы Станиславского К.С., как способ развития личности обучающегося на уроках актерского мастерства в танцевальных учреждениях.

Уровень разработанности в общеотраслевой науке данная нам тема о применении актерского мастерства многократно подвергалась множественным исследованиям, однако также в настоящий период времени данный вопрос остается не закрытым, ко всему XXI век предъявляет наиболее высокие требования, как к актерам, так и к танцорам.

Гипотеза - актерское мастерство считается одной из базовых элементов исполнительского мастерства танцоров. Танец не только необходимо исполнить, его необходимо прожить, но для этой цели необходима конкретная методологическая основа, которую предстоящие хореографы коллективов и педагоги хореографических учреждений должны накопить по ходу преподавания и потом использовать в практической работе. При отсутствии актерского мастерства не получится продемонстрировать профессиональный танцевальный номер.

Методы исследования и структура работы - методами исследования являются: теоретическая часть, изучение и анализ методической и научной литературы в сфере актерского мастерства и хореографии. Практическая часть исследования - ряд упражнений и этюдов по актерскому мастерству, методические рекомендации для практического применения при обучении танцоров актерскому мастерству.

Методическая работа состоит из:

•Введения;

•Трех глав с выводами;

•Заключения;

•Библиографического списка;

•Приложения.

ГЛАВА 1. Представление особенностей актерского мастерства

1.1 События, предшествующие началу актерского мастерства

Истоки актерского мастерства и театрального искусства возможно отыскать еще в первобытном мире, несмотря на то, что подобного определения «искусство» в то время, безусловно, никак не могло быть.

В период первобытнообщинного порядка в любом касте находились личные ритуалы: танцы, игрища, различные сцены, принадлежащие основным факторам существования общества (ритуалы, нацеленные на отношения с силами природы и духами предков, изменение времен года и явления, содействующие увеличению урожая, охота и ритуалы для привлечения богатой добычи). Их проводили шаманы, зачастую организовывая из обряда целое представление.

Главным вопросом существовало эмоциональное влияние на членов каста. В последствии это разделило людей на артистов и зрителей. Данное возможно отметить, как начало появления театра. В настоящее время этому подобрали термин «пратеатр».

В дальнейшем планируются два пути формирования театра и актерского мастерства.   
I путь - возможно отследить по образцу государств востока. Здесь театр хранит стабильную взаимосвязь с религией, а также актерское искусство создается под воздействием свойственных вере аллегоричных способов выразительности, спектакли ставят практически всегда на религиозную, мифологическую, эпическую тематику.

II путь - Театральное искусство, какое оно есть сейчас, зародилось в Древней Греции. Тут специальность актера была очень востребована. Любой именитый военачальник полагал своим долгом обладать актерским составом, кроме того. остальные учили его ораторскому искусству. Имена превосходных артистов были известны всему городу, и зрителям зачастую не доставалось зон на спектаклях. Профессионализм самого артиста оттачивался годами, а исполнять различные роли древнегреческим актерам было труднее, нежели нашим современникам. Театры обладали большими масштабами, микрофонов, конечно же, не было, артисты были обязаны быть замеченными с каждой зоны в театре, по этой причине их лица непременно были скрыты крупными масками в трагедиях имитирующих несчастье, а в комедиях – счастье и удовольствие; артисты натягивали на голову высокие головные уборы, становились на котурны, насыщенность и эффектность движений артистов прятал широкий, длинный плащ, а в комедиях- крупный накладной горб и живот. По этой причине артист имел возможность только собственным гласом выразить целую палитру эмоций.

В Античном Риме актерская профессия была менее востребована. Уважение, а также почтение в свой адрес получали только те, кто достиг блистательных успехов в актерском искусстве. Сначала актерское мастерство Древнего Рима проходило одновременно с Грецией, однако в период императоров театр начал вытесняться цирком, а также пантомимой, актерское искусство застал кризис.

В истоках нашей эпохи данная профессия в целом прекратила быть популярной, по этой причине в забаву артистов начали смотреть, ровно как на гладиаторские поединки. Данный обычай полностью поддержала средневековая Европа, где театрализованные представления длительный период времени являлись дьявольскими, кочевые общенародные труппы беспощадно преследовались церковной властью несмотря на то, что на протяжении множества столетий абсолютно у всех правителей при дворе были клоуны. На Руси в средние века быть артистом было очень опасно. За неудачное представление скомороха могли побить, сломать реквизит, посадить в тюрьму. Изменение отношения к театру и актерскому мастерству в наилучшую сторону возникло с приходом эпохи Возрождения, однако артисты еще долгое время не имели возможность полагаться на почтение людей вокруг. Актерское мастерство эпохи Возрождения унаследовало многочисленные компоненты театральной культуры общенародного театра средних столетий. Определенные театральные условности создавались веками и крепко вступили в быт театра этого периода. Однако, безусловно то, что драматургия Шекспира, Марло, Б. Джонсона настолько роскошно и многообразно демонстрировавшая нравы героев, стала предъявлять требования иной игры артистов, нежели та, что существовала с целью воплощения абстрактных фигур добродетелей и пороков в мистериях, моралите и фарсах средневековья, что в основном существовали целиком силами ценителей, уникальные специалисты привлекались к действу не так часто. Непосредственно тут появляется изучающий интерес к артисту, возникает желание обучить его расцениваться в начале не с самим собой, а с креативным планом создателя произведения. Профессия артиста близится к ее нынешнему виду.

Элитной профессией актерское мастерство стало только в конце XIX и начале XX веков, когда возник режиссерский драмтеатр, что в свою очередь повергло к исследованию и осуществлению новейших актерских методов и тренингов. В наше время это одна из увлекательных и оригинальных профессий, в следствие того, что одним единственным инструментом в трудах актера непосредственно считается он сам. Он является и инструментом в опытных руках режиссера, и специалистом. Невзирая на большие способности театра и многообразие средств художественной выразительности, любой артист без исключения выходит один на связь с публикой. Тут очень значимы не только лишь внешние данные и голос, но и очарование, задор, непринужденность, ощущение и чувство ритма, манеры и вкус. Все это без исключения дает возможность успешному артисту являться на публику таким разным. Непосредственно в этом и заключается двойственность профессии актера, обусловливающая крупные психологические проблемы. С одной стороны, артисты весьма подвластны большому количеству условий, а с другой стороны - именно в артисте заключена основа всего сценического художества. Скорее всего, не случайно в течение международных событий театра известность ни одного самого именитого режиссера либо драматурга никак не способна сравниться со степенью известности старых артистов: непосредственно они делаются настоящими повелителями мыслей публики, олицетворяя театр. Профессиональные артисты, громко объявившие о собственном таланте и возможностях, пользуются триумфом не только лишь на сценических подмостках, но и в сфере муниципальных верхушек абсолютно всех степеней, становятся стабильными участниками социального существования, почтенными жителями, представляют собой образец интенсивной актуальной позиции. Общество никак не минует их своим вниманием. В наше время период популярных артистов именуют подлинными сливками общества и украшением света.

1.2 Основы актерского мастерства

Ко всеобщему сожалению, публике, следящей за артистом, постоянно его деятельность может показаться обычной, а то, что за его плечами трудоемкий и тяжкий труд – особой вымышленной неправдой, вызванной найти оправдание высоким вознаграждениям известных артистов. Только единицы понимают, что у любого артиста собственные тайны актерского мастерства, приведшие его к олимпу.

Вот лишь 5 секретов актерского мастерства:

. Хороший актер - разный актер

Если мы видим профессионального артиста, мы становимся будто его «жертвой». В настоящий момент он способен спровоцировать нас на слезы или на улыбку. Он может заставить нас поверить в волшебство, сопереживать, недолюбливать, грустить, ожидать последующего его возникновения на сцене, либо на экране. Можно с полной уверенностью отметить то, что публику подбадривает разноплановость любимого артиста, его умение основательно углубляться в роль, возрождать своего героя, а также заставлять забыть публику, находящуюся вокруг его реальность.

. Поставленный голос и четкая дикция

Данные элементы входят в секреты актерского мастерства. При этом установить речь, обучиться громко и долгое время говорить не так и просто. Данные элементы требует и постоянных занятий у профессиональных преподавателей по актерскому мастерству, в том числе занятий вокалом. Могут быть полезны разнообразные упражнения для постановки и развития правильного дыхания.

. Умение импровизировать и развитая фантазия

Могут помочь с блеском выйти из любых условий. На сцене может случится разное: вылететь из головы слова, слететь штаны или разрушится реквизит. Чувство юмора или способность приспособиться к различной обстановке не по плану тоже 1 из секретов актерского мастерства.

.Не бояться аудитории

Никак не опасаться встречи с публикой, уверенно выходить к своему зрителю, не стоять в ступоре перед камерой - этому всему артисты учатся годами, сыграв не мало ролей, прочитав никак не одну книгу.

. Харизма

Данное в этом случае свойство или, можно отметить, состояние души, которое дает возможность артисту «цеплять» кастинг-директора, режиссёра, публику. Необходимо излучать сильную энергетику, обладать способностью рентабельно поднести собственные достоинства, что, безусловно, считается значимой тайной актерского мастерства. Зритель способен полюбить совершенно различных героев, однако никогда не купится на нерешительного «актера. Актерскую настройку необходимо осуществлять с удовольствием, как многие считают, с улыбкой.

У Станиславского проблемы практики и теории объединены воедино.

Один подход для познания самого себя - путь действа, интенсивного воздействия на собственную натуру и взаимодействия с находящейся вокруг средой. Безусловно, только на данной дороге человек способен по-настоящему, деликатно изъясняясь, узнать себя.

Актерский тренинг должен отталкиваться от элементов, формирующих актуальное состояние и проявляющихся в действии. Мало кто знает то, что самые 1-ые, самые распространенные его компоненты - чувства и восприятия, которые мы приобретаем от органов эмоций, постоянно связаны с обществом. Разумеется, формирование органов эмоций и усовершенствование устройств восприятия - 1-ая цель тренинга.

«Чистых» чувств – только визуальных, либо только слуховых - не бывает. Все без исключения понимают то, что чувства включаются в восприятия в различных сочетаниях, с доминированием то 1-го, то другого, и они все у людей «прикреплены» ко 2-ой, как все полагают, сигнальной системе, к слову, сказанному, либо промелькнувшему в мыслях. Как бы это не было удивительно, но усовершенствование образной памяти и освоение устройств мышления и речи - 2-ая задача тренинга.

Воспринимая общество вокруг, существуя в нем, люди располагаются в постоянном содействии с миром. Все без исключения знают то, что освоение механизма жизненного действа - 3-я задача тренинга.

И они все соединяются в главную задачу - делать себя!

Не считая тренинг «самонаблюдение» можно рассмотреть у Станиславского еще два вида тренинга, которые объединены заглавием «туалет актера». Абсолютно всем известно о том, что по плану Станиславского - ежедневная подготовка внутренних, психических и физических качеств помогают творчеству артиста.

Актерский тренинг, таким образом, обязан привести творческий аппарат ученика в соответствие с условиями креативного хода. С формированием воображения, визуальных восприятий ,таким образом, и наступает в «Работе актера над собой» сам тренинг.

Физиологическая сущность восприятий – относительные рефлексы. Сконцентрируйте интерес на то, что схожие чувства, накапливаясь, создают основу для их создания. «Чистых» чувств не бывает. На самом деле, взаимодействуя с находящейся вокруг средой, человек берет на себя реальность разносторонне - голосовые восприятия соединяются со слуховыми и так далее. Следует выделить то, что на точных экспериментах доказано, что организм функционирует, как одноканальная концепция данных, что в любой период он способен отвечать только на одно из действующих на него раздражений.

Само по себе формирование отдельных чувственных, таким образом, может не предоставить практически никакого результата, не считая местного: увеличится сравнительное умение осязания, например, или улучшится память, как мы высказываемся, слуховых восприятий. Весьма не терпится выделить то, что единый результат, увеличение единой области чувственных и мыслительных возможностей: попросту рождающаяся быстрая идея, образующиеся чувства, которые должны стать управляемыми, скорые и естественные переключения от, как мы с вами постоянно говорим, 1-го чувствования к другому, колоритные внутренние видения - покажется только лишь в этом случае, если упражнения тренинга будут, в конечном итоге, соответствовать дальнейшим обстоятельствам.

Установив перед собой проблему, поступать каждый раз, как в 1-ый раз, актер обязан помочь непосредственно творческой натуре включить начальную систему, как многие думают, органического действия, при поддержке памяти восприятий, идеи, внутренних видений, а также других позывов – с целью, обновления синтезирования вариантов поступков из жизни. Разумеется, непроизвольное – посредством случайного!

Актер обязан извлечь из сказанного дальнейшие уроки:

•Следует обучиться обладать собственным мускульным контролером.

•Следует обучиться владеть ходом внутренних видений, мысли и идеи, чередованием эмоциональных образов, беспорядочными переключениями с 1-го чувственного различения в иное.

•Следует обучиться владеть непрерывностью логически развивающегося действа.

Способность нашего организма фиксировать очередность и беспрерывность зафиксированных моментов существования необходимо использовать с целью сотворения креативного умения, логики и очередности постоянной иллюстрированной полосы подтекста. Представьте один факт о том, что данной цели служат в тренинге упражнения «кинолента прожитого дня».

Освоение актуального явления в актерском тренинге включает в себя и освоение устройств вербального действа. Безусловно, мы требуем непрерывности действа, что означает непрерывность всех элементов, из которых оно, стало быть, слагается.

Условимся тем, что любой духовный процесс (в том числе и внутренний монолог) существует в переплетении 3-х частей:

-Духовный разговор,

-Полоса видений,

-Микроречь.

Любой человек способен «подслушать» и «подсмотреть» у себя все 3 части.

Последовательный ряд мысленных речей, проговариваемых про себя, именуем духовной речью. Ни для кого не секрет то, что мысли в виде цепочки постоянно образующих видений, когда фразы не регулярно осознаются- полоса видений.

Микроречь наподобие сокращенной срочной отметки, перемежающаяся кинокадрами; точная эмоциональная программа, в которой один термин заменяет весь мотив, единственная следовая реакция припоминает о целом комплексе конкретного, физического самочувствия, а один визуальный облик также влечет за собой десяток ассоциаций.

Продуктивность взаимодействия партнеров, с присутствием общения и внешней выразительности разговора, значительно зависят от того, как мысли и речь партнеров насыщены видениями.

Вывод этот воодушевляет нас сосредоточиться на тренинге внутренних видений.

Станиславский призывал формировать к каждой роли постоянную киноленту внутренних видений, иллюстрирующих смысл роли. Следует выделить то, что способность свободно вызывать внутренние видения, способность как раз переключаться с 1-го видения на другое - возможно и необходимо как раз упражнять.

Точка зрения Станиславского в цитате из книги «Работа актера над собой» понятна: действие на напарника и понимание этого явления другим партнером считаются таким действием, присутствием которого необходимо интенсивное, сознательное введение другого: личных чувств и видений, а для партнера – интенсивное понимание того, что передается.

При данном свойстве памяти есть возможность разворачивать явление и связанное с ним чувственное состояние во времени, но есть вероятность активного вторичного воссоздания эмоциональной части роли, в случае, если прежде часть подготовлена логикой и последовательностью предыдущих действий и подкреплена, как многие считают, образным видением и духовной речью.

Таким образом, главное условие с целью проявления повышенной внушаемости и самовнушаемости - снижение положительного тонуса коры. Так чем возможно при сценическом общении повысить функцию первой сигнальной системы? Данное возможно совершить усердием заметить на экране внутреннего зрения все то, что рассказывается партнеру, в другом случае то, что партнером сообщается.

Базисная значимость в данном процессе, в конечном итоге, представляет точность видений.

Видения - возрождают слово. Было бы не хорошо, если бы мы не заметили то, что это обратная область того самого процесса, когда слово возрождает видения.

Единая взаимосвязь - главный закон жизненного общения. На самом деле, с целью поддержания сценического общения, в этом случае, и пригодились Станиславскому все его образные «токи внутреннего общения», «создание ленты видений, иллюстрирующих подтекст», «лучеиспускание и лучевосприятие».

Таким способом можно сделать дальнейшие заключения.

Почти все без исключения режиссеры, актеры, театральные преподаватели говорили и будут говорить: «Научить актерскому мастерству нельзя, можно только лишь, в лучшем случае, обучить некоторым актерским навыкам - остальное от Бога».

И здесь мы встречаемся с неувязкой: опыт, если так можно сказать, зарождается при постоянном его возобновлении, если не каждый день, то хотя бы через день. Обучение актерскому мастерству приходится осуществлять один раз в неделю. Но стоит отметить, что даже при таких условиях можно достичь конкретных результатов.

За период обучения в студии либо, как мы высказываемся, актерской школе обучающие проходят по «Мастерству актера» колоссальное количество тем:

-Работа в актерском тренинге;

-Работа «Я в предлагаемых обстоятельствах»;

-наблюдения за: предметом, животным, ребенком, человеком;

-Работа с воображаемым предметом;

-Работа над ролью;

-Работа над образом и т. д.

Это то, что способствует, как мы привыкли высказываться, базисному ощущению в сценических условиях.

ГЛАВА 2. АКТЕРСКОЕ МАСТЕРСТВО В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

1.2. Содержание и формы актерского мастерства в хореографии

Современный уровень и особенности развития танцевального искусства, позволяют говорить о том, что в исполнительской трактовке танца исчезает одно из его неотъемлемых качеств - художественная выразительность.

Техника сценического танца усложняется, но, совершенствуя ее, танцовщики порой стремятся к эффектности, спортивному азарту исполнения танцевальных элементов, оставляя без внимания кантиленность, музыкальность и одухотворенность пластики, - все то, чем всегда отличалась русская школа танца. Педагоги первоочередной задачей считают оснащение учеников виртуозной техникой, что нередко осуществляется в ущерб развития артистичности и выразительности. В результате - «хореографический текст перестает быть языком, на котором говорят (танцуют) исполнители» (50,С.14). Танцевальные критики, педагоги и хореографы все чаще поднимают проблему сохранения традиций воспитания танцевальной выразительности.

Юный танцовщик, обладая хорошими хореографическими данными и достаточно хорошо владея исполнительской техникой, лишь через несколько лет работы в творческом коллективе обретает навыки танцующего актера, свободы и выразительности движений. Но это дается не каждому. Возникает проблема: данный уровень подготовки - объективная закономерность, с которой нужно примириться, или необходимо добиваться, чтобы выпускник хореографической школы вливался в творческий коллектив не «заготовкой», требующей дальнейшей тщательной обработки в условиях сложной, порой конфликтной театральной жизни, а молодым специалистом, способным решать различные актерские и исполнительские задачи. Наверное, критерии школы классического танца должны соответствовать последнему. С этой целью, как считают мастера-педагоги, нужно создать необходимые условия для развития творческой личности, а главное, - уделить больше внимания танцевальной выразительности будущих артистов наряду с решением задач сугубо «технического» характера, таких, как обучение современной лексике сценического танца, формирование классических линий тела танцовщика и др. Более того, художественно-творческое развитие необходимо рассматривать как сверхзадачу обучения, а «техническое» в свою очередь - в качестве обязательного условия для достижения конечной цели - воспитания актера - танцора.

Проблема воспитания танцевальной выразительности возникала на разных этапах развития хореографической педагогики, находясь в тесной связи с непрерывным повышением технического уровня исполнения танца. Опыт известных мастеров-педагогов - А.Горского, А.Вагановой, Н.Тарасова и др., представленный в воспоминаниях, высказываниях и практических рекомендациях, позволяет говорить о существовании устойчивых традиций в подходе к решению художественно-творческих задач обучения танцовщика.

Развитие режиссуры в области хореографии позволяет сегодня вплотную подойти к проблеме пластической экспрессии как выражения языком телесных движений эмоционально-психологического состояния в танце.

Речь идет о проблеме танцевальной экспрессии (фр. expression - выразительность) представлена в русле традиций отечественной танцевальной педагогики, а также во взаимосвязи «технических» и «творческих» задач подготовки артистов танца. В этом контексте понятие «танцевальная выразительность» предлагается рассматривать как качество танцовщика, проявляющееся в способности передавать танцевально-выразительными средствами содержание хореографического текста и выступающее как единство художественно-творческих, психофизических, коммуникативных и кинетических качеств исполнителя.

Мастерство танцовщика предполагает профессиональное владение танцевально-выразительными средствами в условиях сценической задачи. Изучать классический танец, значит, познавать его выразительные средства, его язык (13 С.66). Но какие средства использует танцовщик, достигая экспрессивного эффекта в танце, чтобы передать зрителю его содержание? К таким выразительным средствам на наш взгляд можно отнести: пластику тела, танцевальное движение-действие, танцевальную позу, танцевальный жест, динамику пластики - темп, музыкально-пластический ритм, пространственную амплитуду исполнения движения, пространственное направление, расположение, перемещение и ракурс фигуры танцовщика (визуально-семантическое значение). Все эти компоненты системы выразительных средств в сценической реальности имеют определенные знаковые функции. В данном случае происходит намеренное абстрагирование от таких выразительных средств хореографического искусства, как пантомима, мимика, актерское мастерство (средство перевоплощения и раскрытия художественного образа), форма тела танцовщика (визуальный образ-силуэт), костюм, декорация, приемы режиссерского монтажа, световая режиссура и др. с целью предельной конкретизации специфики собственно танцевально-выразительных средств исполнителя.

Многие из указанных средств одновременно являются элементами танцевального языка. Экспрессивность (выразительность) возникает в результате знакового «оформления» фигуры и действий исполнителя. С помощью танцевально-выразительных средств танцовщик-интерпретатор осуществляет передачу информации, закодированной в виде хореографического текста. Такая информация может отображать пластическую характерность танцевального образа, его эмоциональное состояние, определенное чувство - отношение, конкретное действие героя в сценической ситуации, хореографический образ в целом и наконец, содержание всего танцевального действа. Выразительные средства хореографии, рассматриваемые в качестве языковой - знаковой системы, имеют одну особенность. В отличие от вербального языка, в котором слово-знак имеет зафиксированное семантическое значение, танцевальный язык характеризуется нефиксированной семантикой своих знаков. Потому в языке танца большое значение имеет выразительная сторона «произношения» - исполнения, «интонирования», главенствующая в процессе расшифровки элементов языка - понимания содержания пластического образа.

Использование здесь современных воззрений на театральное искусство не является попыткой формализации хореографической педагогики, скорее наоборот - поиском путей творческого развития артиста танца.

Большое влияние на русское хореографическое искусство оказало творчество, а затем и педагогическая деятельность А.Дункан. Выразительность была сутью, стержнем, основой ее танца. Каждое движение, исходящее от внутреннего интуитивного импульса - единого сплава мысли, эмоции и чувства, не могло быть невыразительным. Это было время широкого распространения различных видов танца: «выразительного», «пластического», «свободного», формировавшихся на основе разработок теории выразительного жеста Ф.Дельсарта, системы ритмического воспитания Ж.Далькроза, теории выразительного танца Р.Лабана.

Сейчас, очевидно, назрела необходимость обратиться к подобным приемам воспитания танцевальной выразительности, переосмыслить их, обогащая опытом современной танцевальной педагогики. Заметим, что в этот период в хореографической школе преподавали такие предметы, как мимика и пантомима, где выполнялись специальные упражнения и этюды и отрабатывались танцевальные номера сценической практики, то есть решались задачи воспитания артистизма, выразительности жестов и движений через осознание пластического образа, чтобы затем приобретенные навыки соединить с отработанной техникой классического танца. Освоение пантомимного движения, как приближенного к бытовому жесту, к реальности жизненного движения, служило переходным этапом к выразительному танцу.

Танцевальная педагогика 20-30 годов имела интересную особенность - отсутствие единой методики и широкий размах экспериментального студийного творчества, либо опирающегося на великолепные образцы театрального искусства, либо отрицающего все классические каноны. Педагогические традиции русской танцевальной школы, способы и приемы обучения осмыслялись и воспринимались педагогами нового поколения индивидуально, шлифовались эстетическими требованиями времени. Лучшее, основное сохранилось, но многое, ценное, осталось невостребованным. В связи с этим снова и снова возникает необходимость обращения к истории отечественной хореографической педагогики, чтобы «вернуть к жизни» традиции воспитания артистизма и выразительности исполнения танцевальных движений.

Следующий период связан с именем А.Я.Вагановой, создавшей научно-обоснованную методику классического танца. В педагогической деятельности А.Я.Вагановой основное внимание уделялось задачам технического характера. Это были задачи художественного воспитания физического аппарата актера, обретение им высочайшей техники ради образного и выразительного танца (10,С.17). «Ваганова, задавая комбинации, снимала всякую стилистическую окраску. Класс ее был суховат, «технологичен» (6,С.160). Разумеется, воспитание профессиональной формы тела, достижение полной координации движений и освоение танцевальной техники - основа исполнительского мастерства, его фундамент. Но нельзя забывать, что «сами по себе арабески, аттитюды, жете большие и маленькие, еще ничего не говорят, если они не наполнены мыслью и чувствами. В таком случае это лишь «биомеханические» упражнения - гимнастика… набор движений и поз. Наполненное же конкретным чувством движение становится выразителем состояния человека, его переживаний…» (5, С.33).

Результаты творческой работы А.Я.Вагановой были взяты за основу методики преподавания классического танца в нашей стране. Использование принципов этой методики в практике намного повысило качество обучения. Кроме того, изменился сам процесс усвоения учениками хореографической лексики. Теперь во время занятий ученик не только направлял свои усилия на контроль за работой мышц, но осознавал задачи упражнения, его цель, правила и особенности исполнения. Каждое движение должно было выполняться осмысленно.

Как же к проблеме воспитания танцевальной выразительности относилась А.Я.Ваганова? В ее книге мы находим: «Достижение в танцевальном экзерсисе полной координации всех движений человеческого тела», что заставляет в дальнейшем воодушевлять движения мыслью, настроением, то есть придавать им ту выразительность, которая называется артистичностью. (3,С.13). Задачу воспитания танцевальной выразительности А.Я.Ваганова определяла как последовательную. В этот период требования к исполнителю в спектаклях «драмтанца» были достаточно высокими. Психологическая сила действа жеста, мимики, действенность пластики и танца играли большую роль в раскрытии содержания хореографического произведения.

Это был период, когда отечественная хореографическая школа заняла ведущее место в мире, которое утверждали ученики А.Я.Вагановой, В.И.Пономарева, Е.П.Гердт и многих других замечательных педагогов того времени. Такие мастера танцевальной сцены, как О.В.Лепешинская, М.Т.Семенова, Г.С.Уланова и другие поражали зрителей не только совершенной техникой, но и выразительностью, одухотворенностью танца. Истоки такого успеха не только в природной одаренности артиста, но и в деятельности педагога. Только какими способами достигалось тогда овладение мастерством выразительного танца, - проблема до сих пор не выясненный в той мере, чтобы можно было ясно определить принципы и методику.

В следующий период, связанный с деятельностью нового поколения педагогов-хореографов (40-70 гг.), изменился взгляд на взаимосвязь «технических» задач воспитания с задачами художественно-творческого характера. В этом смысле деятельность Н.И.Тарасова как педагога-практика и автора книги о методике классического танца заслуживает особого внимания. Сквозной нитью через всю книгу Н.И.Тарасова проходит мысль о естественной природе каждого движения классического танца, о том, что, если рассматривать это в качестве основы обучения, то есть выполнять упражнения выразительно, то «язык» танца обретает ту действительную силу, какой он достоин в передаче смысловой, образной, эмоциональной информации и становится понятным каждому. Такой подход открывает перспективы творческих поисков в хореографической педагогике. Задачу воспитания выразительности движений Н.И.Тарасов предлагает решать в самом процессе освоения танцевальной лексики и рекомендует выстраивать систему преподавания таким образом, чтобы ученики осознавали движения, которые отрабатываются на уроке, как средства выражения чувств и мыслей.

«Даже самый простой battement надо выполнять на уроке художественно, то есть пластически осмысленно… Уроки классического танца (с первого до последнего класса) неразрывно связаны с освоением выразительных средств, на которые опирается мастерство балетного артиста»(47, С.20, 24).

Приемы и способы воспитания танцевальной выразительности, которые использовал Н.И.Тарасов, может быть, и не являлись четко разработанной системой, но они существовали, о чем свидетельствуют воспоминания его учеников. Задача освоения выразительных навыков в процессе освоения лексики классического танца была поставлена и теоретически обоснована, но сегодня, к сожалению, мы не располагаем конкретными практическими рекомендациями по ее решению. Проблему воспитания танцевальной выразительности многие педагоги-хореографы пытались решать оригинальными методами, в том числе заимствованными из других сфер образования и воспитания.

К примеру, использовались: принципы актерской психотехники, приемы активизации творческого мышления, методика обучения с элементами игры и импровизации, другие вспомогательные способы и приемы, такие как образно-метафорическое сравнение, эмоциональная выразительность при выполнении заданий.

Подобные экспериментальные поиски оказали положительное влияние на практику танцевальной педагогики.

Обобщая краткий исторический анализ рассматриваемой проблемы, можно сказать, что художественно-творческие задачи хореографического образования оставались в определенной степени отделенными от задач «технического» характера и не получили достаточного обоснования.

Было бы неверным утверждать, что в настоящее время проблема воспитания танцевальной выразительности остается без внимания педагогов-практиков. Например, в РАТИ используется системный подход в обучении классическому танцу, научно разработанный профессором кафедры хореографии Е.П.Валукиным. Применение этого подхода на основе межпредметных связей позволяет формировать творческую личность актера-исполнителя, педагога-хореографа. Итоги научно-практической конференции по проблемам подготовки педагогических кадров продемонстрировали эффективность системного подхода в обучении хореографическому мастерству, в том числе и в плане танцевальной выразительности.

Сложность обучения искусству классического танца заключается в том, что единая цель - воспитание танцующего актера - достигается посредством решения двух различных задач: «технической» (развитие внешней техники артиста) и «творческой» (развитие внутренней техники, т.е. умения наполнять танцевальные движения живым чувством, как определял это Р.В.Захаров.

Попытки решать их параллельно с последующим соединением результатов не были достаточно убедительными, чтобы используемые приемы и способы привели к обоснованию методики воспитания танцевальной выразительности. В большинстве случаев превалировала «техническая» задача.

Курс «Мастерство актера», как практическая дисциплина, преподается в хореографических училищах, где используются принципы театральной педагогики К.С.Станиславского. В программе по «Мастерству актера» указывается, что главные задачи этого предмета - овладение внутренней техникой артиста, пластической выразительностью и методом работы над хореографическим образом. То есть практикуется параллельный принцип, при котором соединение навыков танцевальной техники и актерских навыков, приобретенных в процессе освоения отдельных дисциплин, не воплощается в целостное качество, не дает эффекта овладения учениками танцевальной выразительностью. Не убирая предмет «Мастерство актера» из программы воспитания артиста танца, наверное, стоит воплотить в жизнь тарасовский принцип обучения классическому танцу, суть которого заключается в едином, комплексном решении двух задач обучения.

Сегодня много говорится о необходимости воспитания актера - танцора, в совершенстве владеющего выразительными возможностями своего тела - послушного, прекрасно настроенного «инструмента души». Какими же приемами и способами можно достичь этой цели? Что взять за основу воспитания танцевальной выразительности, способности наполнять танец эмоциональным и образным смыслом?

Прежде всего, нужно коснуться проблемы о смысловом содержании элементов хореографического текста в том плане, как относится к этому непосредственный исполнитель. Танцовщик, порой, не задумывается, почему за одним движением следует другое, как складывается содержательная структура произведения, на чем основывается логика взаимосвязи элементов в композиции танца.

Он в целом «доверяет» автору хореографического произведения. Его задача - донести художественный текст до зрителя, наполнив его «жизнью», эмоциональной и художественной выразительностью. В данном случае исполнитель выступает в роли посредника (в полном смысле этого слова) в передаче эстетической информации с определенными правами на интерпретацию, на соавторство. Чтобы исполнитель идеально выполнял свои функции, он обязан не только формально передавать заложенную в танце информацию, но осознанно «говорить», понимая смысл и значение каждого воспроизводимого «слова», каждой единицы хореографического текста. Только таким образом текст, интерпретируемый исполнителем, обретет действительное значение танцевальной речи, осмысленной, ясной, выразительной.

Задача школы классического танца - воспитать у будущего танцовщика способность исполнять движения выразительно, владеть танцем в качестве пластической речи. С самых первых шагов освоения танцевальной лексики, как говорил Н.И.Тарасов, необходимо, чтобы ее элементы воспринимались учениками не в качестве физических упражнений и непонятных художественных знаков, а как языковая система, посредством которой можно передать, пусть даже условную, обобщенную до символа информацию. «Слово обретает энергию там, где обретает энергию мысль. Движение обретает мышечную энергию, способную заразить зрителя там, где обретает энергию породившая ее мысль. Без этого движение остается чисто физическим актом, лишенным признаков художественного общения, то есть просто движением, а не элементом танца».

Выучить танцевальные движения- не означает овладеть языком танцевального искусства, как средством образного хореографического мышления. Необходимо освоить смысловые понятия лексики. В этом заключается главный принцип обучения языку, который зачастую игнорируется в хореографической педагогике.

В этой связи знакомство с понятиями классического танца (aplomb, croise, effacee, en dehors, en dedans и др.) должно осуществляться не только с точки зрения физиологического акта движения в пространстве сцены, но должны учитываться и их семантические, семиотические значения. Именно с этой точки зрения лексика классического танца может быть рассмотрена как система обобщенных, абстрагированных, доведенных до символического знака естественных движений и жестов человека, «ограниченных» определенными эстетическими рамками, выражающих, прежде всего его эмоционально отношение к действительности.

Это положение также может являться одним из принципов воспитания танцевальной выразительности. Например, при изучении поз классического танца положения корпуса croisee и effacee можно трактовать как условные семиотические значения с тем, чтобы поза осознавалась учеником как символическое понятие, как пластический знак: effacee -«открытость», «правдивость», «откровенность», «незащищенность».

Поза классического танца - это основная его речевая единица и в то же время - это своего рода жест, вытекающий из осмысленного и выразительно выполненного действа, но жест такой, в котором принимает участие все тело танцовщика. Основу танцевальной выразительности Н.И.Тарасов видел в понимании танцевальной позы как жеста, а жест - это пластическая эмоция, яркое проявление, чувства, отношения. Любое движение есть иероглиф со своим собственным, особенным значением, говорил В.Мейерхольд. То есть любое движение, по сути, поддается расшифровке смысловых импульсов, породивших его. «Пластика танцевальной позы-жеста как сценического, так и учебного характера должна отображать живое чувство музыкальной темы, быть средством выражения содержания музыкального произведения» (48,С.18).

Таким образом, с целью воспитания танцевальной выразительности требуется направлять ученика на достижение жестуальности - внутреннего психофизиологического состояния (ощущения) при исполнении танцевального движения на основе кинетико-смысловой и эмоциональной творческой установки. Жестуальность, как пластическое состояние-установка, с одной стороны базируется на импульсе - эмоции, возбуждаемой посредством актерской психотехники, с другой - на осмысленном, управляемом сознанием ощущении выполнения движения. Иными словами, только проявление жестуальности, как момента реализации творческой установки танцовщика в выполнении танцевального движения всем телом (организмом как целостностью) дает эффект выразительного танца. Причем такая жестуальность у каждого танцовщика будет характеризоваться индивидуальным «пластическим тембром», как индивидуален бытовой жест каждого человека.

Н.И.Тарасов писал: «Пластическая условность позы вполне реалистична. При исполнении одной только позы arabesque, не нарушая ее хореографического строя, можно выразить самые различные по характеру сценические действа - от тонкой и светлой лирики до глубокого драматизма» (48, С.12). Таким образом после того, как будут освоены канонические позы и позиции рук, можно предлагать ученикам «окрашивать» выполнение этих поз и позиций определенным чувством, настроением в «унисон» с музыкальными интонациями.

Соответственно должны «интонировать» положение корпуса, головы и направленность взгляда, и, конечно же, эмоциональная мимика как «жест» лица исполнителя - яркое и однозначное проявление чувства. Используя различный по интонационному характеру музыкальный материал, в конечной стадии освоения форм port de bras можно исполнять эти формы не только в различном темпо - ритмическом рисунке, но и с различным выразительно-смысловым характером: «экспрессивно», «лирично», «героически», «беспомощно» и т.д., давая возможность поиска индивидуальной пластической выразительности. Задача педагога в этом случае - осуществлять коррекцию действий ученика, уберегая его от излишнего актерства, манерности, но возбуждая творческую активность.

«Выразительные средства танца историчны. Жест - его выразительное, «немое слово» было доступной формой общения в самых разных отдаленных эпохах. Оттачиваясь, выразительность жеста создала предпосылки рождения танца» (50,С.31). Если первоосновой танца является жест, как эмоциональное действие, то обучение танцевальному мастерству может основываться на осуществлении учеником творческой установки к выполнению танцевальных движений, на принципе изучения языка через состояние пластической жестуальности.

В этом случае процесс освоения хореографической лексики будет органично сочетать в себе задачи «технического» характера, цель которых научить правильному «произношению» элементов танцевальной речи, и задачи художественно - творческие, посредством решения которых обретается способность трактовать речевые единицы, как выразительно-смысловые понятия, использовать пластику танца в качестве языка для передачи эмоциональной, образной и смысловой информации.

Как известно, большую роль при обучении танцу играет музыкальное сопровождение. Эмоциональная атмосфера, создаваемая звучанием музыки, была той средой, той основой воспитания выразительности, на которую опирался в своей педагогической системе В.Д.Тихомиров. Осмысляя этот опыт, преподаватель классического танца обязан уделять особое внимание не только развитию ритмической, но и эмоционально-действенной связи музыки и танца. Причем музыкальная тема должна восприниматься не приблизительно, а как эмоционально-образное начало, писал Н.И.Тарасов.

Поэтому необходимо стимулировать у учеников желание отображать интонации музыки в танцевальной пластике. «Не надо бояться проявления у учащихся музыкально-пластических интонаций, ибо это не нарушение учебных традиций или канонов хореографии, а всего лишь преодоление «холодной» техники движения… Умение увлеченно вникать в музыкальные интонации «заставит» учащихся воспринимать учебные задания не как схему движений, а как живую, творчески действенную пластику танца» (47,С.16-22).

Воспитывая артистическую эмоциональность, нужно предоставлять ученикам определенную свободу проявления чувств, отвечающих содержанию музыки, выражать через движения эмоциональное состояние. Причем заданное педагогом чередование пластических эмоций при выполнении какого-либо exercice должно достаточно точно соответствовать логике интонационного содержания музыки. В этом случае музыкальный материал будет являться основой, побуждающей к жестуальности и пластическому интонированию. «Музыка должна не просто помогать исполнителю ритмически двигаться в танце, а эмоционально заражать его, помогать воспитанию пластической выразительности» (9,С.545). Логический смысл (хотя бы простейшая мысль, абстрактное значение), помимо методических задач, обязан определять взаимосвязь и последовательность движений классического танца, объединенных в учебную комбинацию, и соответствовать форме и содержанию музыкального сопровождения.

Наследие хореографической педагогики богато наличием разнообразных приемов воспитания танцевальной выразительности. Их систематизация и возможности практического применения - темы будущей работы. Здесь же необходимо затронуть проблема о принципах моделирования творческого задания (комбинации) в уроке классического танца, хотя Н.И. Тарасов писал, что построение комбинированных заданий вообще не укладывается в рамки стабильного метода и зависит от творческого мастерства педагога (47,С.79).

В качестве методических принципов учебного задания можно выделить следующие:

. Обязательное наличие подготовки (preparation) и фиксированного завершения,

. Повторяемость главных элементов задания,

. Ограниченное количество различных сочетаемых элементов,

. Доминирование одного главного элемента или исполнительского приема в задании,

. Логика сочетания движений, определяемая учебными целями,

. Обязательное исполнение комбинации с двух ног,

. Определенное соотношение физической (силовой), технической, психической и эмоциональной нагрузки,

. Учет возраста, психофизических возможностей учеников, а также задач учебной программы.

К структурным принципам учебного примера можно отнести первые четыре методических принципа и дополнить такими, как связность элементов комбинации (положение тела в конце каждого движения должно служить как бы исходным для выполнения последующего) и, наконец, слитность, компактность, лаконичность.

Сегодняшний уровень педагогической науки позволяет достаточно точно обозначить принципы моделирования учебного задания, которые определяют: пластическую, метроритмическую и пространственную структуру учебного задания (примера), его методическую направленность, эстетическую форму, контекстное, по отношению к уроку в целом, содержание (тема урока). Но речь здесь идет не об изменении этих общеизвестных принципов, а лишь о совершенствовании, что позволит раскрыть потенциальные возможности процесса обучения и конкретизирует цели, задачи, способы и приемы воспитания необходимых качеств будущего танцовщика.

Помимо указанных принципов создания учебной комбинации необходимо выделить один, основной - органичное сочетание задач «технических» с художественно-творческими и дополнить следующими, ориентированными на воспитание танцевальной выразительности: 1) наличие смысловой логики движений, заданной педагогом: задание должно быть наполнено выразительным смыслом, символичным, абстрактным, даже элементарным, но содержанием, воспринимаемым и воспроизводимым учениками; 2) заданность конкретного эмоционально-образного модуса - установки, предполагающей погружение учеников в эмоционально-психическое состояние: учебные комбинации должны быть насыщены пластическими эмоциями или определенной образной характерностью, настроением, чувством, передаваемыми через пластику, мимику и танцевальный жест, не нарушая при этом канонов классического танца.

Например, «грусть», «радость», «жесткость», «нежность». Конструктивно-технологическая модель учебного задания, погруженная в эмоционально-образный модус - состояние, даст эффект повышения качества обучения с успешным решением двух основных задач учебного процесса. Воспитание актера - танцора, в этом случае, предполагает постановку перед учениками художественно-творческих и технических задач в «предлагаемых обстоятельствах». Ведомые творческой сверхзадачей, они будут осознанно выполнять танцевальные действа в атмосфере воображаемых обстоятельств и эмоциональной установки, тем самым учиться «говорить» посредством движений тела, передавать мысли и чувства. Не существует действа без цели, без побуждения его мыслью. Цель, мысль должны лежать в основе любого человеческого действа. При таком подходе, несомненно, повысится эффективность решения и всех «технических» задач обучения.

Мы попытались обозначить некоторые принципы моделирования учебного задания, в которой большое значение приобретает музыкально-ритмическая структура комбинации, эмоциональная выразительность и многие другие факторы. Принципы построения учебного задания и урока классического танца в целом могут служить ориентиром в педагогической работе с правом каждого мастера творчески использовать их, формируя свой индивидуальный стиль и систему преподавания. Существование педагогических штампов в обучении сегодня порождает много болезней исполнительского мастерства: автоматизм танца, невыразительность, техницизм. Одно из средств преодоления всего этого - поднять требования к педагогу классического танца, расширить круг задач в воспитании будущих артистов танца, а также вооружить педагогическую методику новыми приемами и способами обучения. Творческая работа педагога в таком случае заметно усложнится задачей гармонично соотносить в рамках учебного задания развитие «технических» данных артиста и воспитание выразительности движений, учитывая связь с интонационно-ритмическими особенностями музыкального сопровождения.

Имеющиеся недостатки в исполнительском мастерстве артистов танца нацеливают педагогов на поиск совершенствования методики преподавания и, прежде всего, в плане развития способности передавать языком танца эмоциональную и образно-смысловую информацию. «Актер хореографического театра, прежде всего актер, а затем танцовщик» (45, С.60). Но одна способность к выразительности в танце мало стоит без наличия средств для ее проявления, без инструмента выразительности - профессионально воспитанного тела танцовщика и навыков технически безупречного использования современной танцевальной лексики. Воспитание участника танцевальной студии по принципу Н.И.Тарасова должно гармонично сочетать в себе задачи, связанные с профессиональной формой, техническим совершенствованием, и задачи художественно-творческого характера, чтобы, придерживаясь лучших традиций педагогики, в обучении чаще использовались танцевальные комбинации, в которых есть мысль - содержание, образ - характер и чувство - отношение.

2.2. Актерское мастерство и система К. С. Станиславского, ее применение в сфере хореографии

Хороший танец - это всегда история. Конечно, она рассказывается без слов, на языке движений, но все элементы классической театральной постановки в хорошем танце всегда присутствуют: осмысленное перемещение по сцене, использование декораций, реквизита и костюма, свет, звук, драматическая перипетия, актерская игра. И как раз последняя, создает большую часть впечатления зрителей от выступления. Если есть выразительная, чувственная подача, то зритель простит огрехи исполнительской техники. А вот холодная техничность ему понравится вряд ли.

В основе мастерства постановки лежит простой тезис: зрелище должно вызывать эмоциональную реакцию аудитории. Эта реакция может быть позитивной или негативной, но она должна быть. Хорошо все, что вызывает эмоции. Плохо то, что скучно.

Скучным выступление может быть по нескольким причинам:

. Шаблонность. Если ваш образ заезжен и переигран всеми, кто выступал до вас, то лучше придумайте что-то свеженькое. Стандартные амплуа могут выглядеть хорошо, только если вы опытны и можете в рамках привычного предложить что-то яркое, необычное и харизматичное.

. Монотонность. Еще древние греки придумали драматическую перипетию и многочастную структуру сюжета, чтобы удерживать внимание зрителей на протяжении долгого времени. Смысл перипетии прост: кардинальные изменения сюжета на стыке частей. То есть, в классической драме положение главного героя и его эмоции периодически меняются на противоположные: было хорошо - стало плохо, идет борьба, эмоции накаляются - победа, то есть снова все хорошо.

Если вы пренебрегаете этим опытом и строите свой танец монотонно, без периодических кардинальных изменений темпа, сюжета, эмоций, событий, то зритель очень быстро теряет к такому танцу интерес. Современный зритель может удерживать на вас внимание в течение одной-двух минут. Если через минуту вы не предложите ему что-то новенькое в своем танце, то интерес будет потерян...

. Чужеродность. Это происходит, если у вас есть внутренний протест против выбранного образа или стиля. Хореограф может быть вдохновлен тем, что вам не по душе. Отталкивайтесь в своем выборе от того, что вы можете и хотите реализовать. Ищите в себе эмоционально насыщенные мотивы, личную заинтересованность к тому или иному танцу - и обязательно добавляйте эти эмоции в пластику поставленной хореографии.

. Сосредоточенность на движениях.

. Отсутствие у хореографа понимания, что танцевальная техника рождается из сценария (действий) и внутренних переживаний героя, а не наоборот. У каждого движения есть свой психофизический смысл. Без учета этого постановка выглядит так же, как бессвязный набор слов в тексте.

Чтобы избежать ошибок и не вызвать скуку у зрителей, давайте обратимся к самой лучшей школе актерской игры всех времен и народов - к игре по системе Станиславского. Вообще, в хореографии мало кто вспоминает о Станиславском, а зря. Ведь именно он сформулировал «естественные, природные законы творчества, которые поддаются сознательному освоению» - то есть он придумал метод, который может взять на вооружение любой человек и получить гарантированно хороший результат в любой из творческих областей. В танцах в том числе.

Система Станиславского предполагает два главных этапа работы над ролью (художественным образом):

Система Станиславского: застольный период или «разведка умом»

Станиславский очень большое внимание уделял пониманию актерами своих персонажей. Вы не можете естественно играть роль другого человека, которого банально не понимаете. Поэтому знакомство с ролью начинается с чисто интеллектуального исследования всех деталей жизни героя произведения. И не только тех, которые проявляются на сцене, но и тех, которые остаются за кадром.

На эту тему есть очень характерная история из жизни современного Голливуда. Когда актер Вигго Мортенсен готовился к исполнению роли Арагоргна в фильме «Властелин колец» Питера Джексона, он не расставался с мечом. Так и ходил везде с ним - в кафе, дома, в магазины, садился с ним в машину. Актер мотивировал свои действа очень просто: его персонаж постоянно носил свой меч на поясе. И чтобы это выглядело естественно в кадре, актер обязан был банально привыкнуть к длинному и тяжелому предмету, который постоянно болтается у него на боку. Просто невозможно сыграть «привычку к мечу». К нему надо действительно привыкнуть.

Отсюда следует важное правило: не пытайтесь сыграть то, чего вы действительно не знаете. Потратьте время на то, чтобы исследовать те или иные стороны жизни своего персонажа.

Вторая важная составляющая «разведки умом» в системе Станиславского - это формулировка «сверхзадачи» героя, или, иными словами, - самой главной цели, к которой он стремится в своей жизни. От этой цели будут всецело зависеть его действа и чувства в истории.

Чтобы лучше понять «сверхзадачу», давайте рассмотрим такой пример. У нас есть две офисные сотрудницы. У одной цель работы - сделать карьеру, а у другой - заработать себе на жизнь, по возможности, не сильно напрягаясь. Так вот, в офисе они будут себя вести диаметрально противоположным образом в одних и тех же ситуациях. И эмоции они будут испытывать диаметрально противоположные в одних и тех же ситуациях! Добавим сюда третью сотрудницу-провинциалку, сверхзадачей которой является выход замуж за жителя столицы. И получим третий тип поведения, который сильно будет отличаться от первых двух.

Станиславский считал, что точная и ясная формулировка сверхзадачи персонажа - это ключ к роли.

«Застольный период» в системе Станиславского заканчивается «романом жизни», когда актер рассказывает историю своего персонажа от первого лица, от самого рождения и до момента событий в пьесе. От актера требуется придумать детали и подробности, которые раскрывают те или иные особенности характера героя. В этом «романе жизни» проявляется все понимание актера, весь его труд над ролью. Если он может рассказать о выдуманной жизни, как о своей собственной, это означает, что он начал входить в роль.

После того, как «разведка умом» завершена, актеры приступают к воплощению роли на площадке. И вот здесь во всей красе проявляется еще она важная черта системы Станиславского - импровизация!

Актеру поначалу категорически запрещено использовать авторский текст! Он обязан играть роль своими словами, импровизационно, полагаясь лишь на собственное понимание смысла действа. «Зубрежные репетиции» Станиславский считал вредными и убивающими все живое в постановке. То же самое касается перемещения по сцене, использования реквизита, жестов, деталей взаимодействия с партнерами. По Станиславскому это делается в виде импровизационных этюдов, основываясь на понимании характера. Каждый актер в этюдах пробует разные варианты действий, проверяет правильность своего понимания в движении и речи.

Также во время этюдного периода проявляется еще один принцип системы Станиславского: действа порождают эмоции. И никак не наоборот! Бессмысленно стоять и ждать «вдохновения». Надо выходить на площадку и начинать действовать. И эмоции придут вслед за движениями.

И еще один важный момент постановки: действие разворачивается через конфликт! Только конфликт раскрывает характер персонажа! Только конфликт порождает сильные эмоции! Только конфликт раскрывает истинные ценности персонажа! Без конфликта нет жизни и нет актерской игры!

Кстати, конфликт необязательно обязан быть внешним. Он может быть и внутренним. Например, конфликт между мечтой и реальным положением вещей. Недовольство собой, желание достигнуть большего, преодоление самого себя, своих страхов и недостатков - это вечная тема художественного творчества. Главное, чтобы этот конфликт был - тогда зрителям будет интересно смотреть за его развитием и за эмоциями, которые сопровождают действие.

Применение системы Станиславского в танце.

Итак, как же все это применить в танце? Если у вас есть идея персонажа и небольшая история, которую вы хотите воплотить в танце, то начинать надо прямо по системе Станиславского:

. Определите главные обстоятельства жизни своего персонажа: как его зовут, сколько ему лет, где он учился, где он живет, чем он занимается, кто его друзья, кого он любит, а кого нет, каковы его привычки, каковы его слабости, а в чем его сила? Если ваш герой живет в фантастическом мире, то придумайте этот мир. Населите воображаемый мир врагами и друзьями, придумайте «истории из жизни», которые уже случались с вашим персонажем. Чем детальнее вы продумаете все обстоятельства жизни героя, тем проще вам будет создать художественный образ.

Все эти детали делают выдуманного человека живым. Если у вас в голове есть лишь «общее представление», то и герой выйдет таким же: общим, шаблонным и скучным.

. Определите сверхзадачу своего героя: главную цель, к которой он стремится в жизни. Постарайтесь сформулировать ее максимально четко и ясно. Например: моя героиня - это девушка из провинциального города, которая мечтает стать хореографом современных телевизионных шоу. Но сейчас она только приехала в Москву, у нее в кармане есть двадцать тысяч рублей и она живет у подруги, которая ее приютила на ближайший месяц. Такая формулировка сразу дает нам понимание «стержня» персонажа, ее характера, ее эмоций, ее страданий и радостей.

. Выделите главный конфликт жизни своего персонажа: что или кто мешает ему достичь сверхзадачи. Подумайте, чем готов пожертвовать ваш герой, чтобы достичь желаемого? Чем больше жертва - тем значительнее цель, тем интересней человек. Людей всегда интересуют яркие поступки, в которых герои жертвуют многим, чтобы достичь своей цели. Например, наша героиня, которая мечтает стать хореографом, бросила своего любимого, оставила свою 3-летнюю дочь со своими родителями, бросила хорошую работу в коммерческой фирме и укатила в столицу, чтобы танцевать и стать постановщицей собственных танцев. Мы сразу понимаем - насколько сильна ее мечта, насколько сильны ее чувства, насколько сложен ее внутренний конфликт. И этот человек становится очень интересным как раз в силу своей неоднозначности.

. Продумайте сценический образ своего персонажа, исходя из «разведки умом». Костюм, реквизит, характерные действа на сцене, которые вытекают из внутреннего конфликта и истории, свет, который подчеркивает конфликт. Если есть возможность, то и декорацию, в которой происходит танец.

Начните импровизировать на тему придуманной истории. Если вы хотите включить в танец определенные трюки, то отложите их до тех пор, пока не найдете движения, раскрывающие характер вашего героя. Помните, что в системе Станиславского актерам запрещено прибегать к авторскому тексту до тех пор, пока все слова, интонации и действа не станут естественными и живыми. Тот же самый принцип работает и в постановке танца. Никаких трюков и эффектных связок, пока вы не почувствуете себя естественно в образе!

. Наденьте костюм, подберите реквизит, который позволит вам лучше обыграть характер персонажа. Поставьте на сцене предметы, которые помогут вам рассказать историю. Это может быть один стул. Но если вы его используете осмысленно, понимая, зачем именно этот стул понадобился в вашей истории, то даже стул может стать сильным оружием.

Возможно, будет здорово включить элементы танцевальных стилей, чтобы создать колорит вашего героя, основываясь на истории его жизни (в какой стране он родился и живет, в какое время, какие танцы танцуют его соратники, или какой танец соответствует его социальной ситуации).

И только после того, как вы почувствуете, что вы со своим героем - это единое целое, что ваши движения выражают его чувства, его конфликт, его историю, можно вводить в постановку заранее придуманные трюки и связки. Но вы будете исполнять их уже не формально, а с особой чувственной подачей.

Кстати, Станиславский ввел в оборот понятие «ударной сцены», в которой используются яркие сценические эффекты, производящие на зрителей большое впечатление. Этот опыт можно использовать и в танце - разместите лучшие трюки в месте смены частей танца - пусть они будут кульминацией каждой части. А после яркого трюка меняйте темп и характер танца, начинайте рассказывать новую часть своей истории. Зрителям это понравится.

Подводя итог, отметим, что проблема воспитания выразительности движений существует и требует разрешения; что в развитии хореографической педагогики возрастает роль художественно-творческих задач воспитания.

«У педагогики, как и у искусства танца, нет и не может быть законченной формулы, некой последней степени совершенства… Педагогика должна быть гибкой, оставаясь при этом верной традициям, заветы и опыт которых она впитала». (34,С.260).

В результате изучения курса актерского мастерства в хореографии воспитанники должны

Знать:

•основы теории драмы, структурные элементы драматического произведения;

•технику актерской игры и основы исполнительской выразительности;

•особенности применения законов режиссуры в хореографическом искусстве;

•средства и технологию работы с актерами в процессе воплощения замысла танцевального спектакля;

•методы действенного анализа спектакля и роли;

•современные приемы и методы работы над ролью;

•принципы и законы построения композиции;

•этические нормы коллективного творчества как необходимого условия создания творческого самочувствия, творческой атмосферы;

•методику организации выпуска спектакля и его эксплуатации.

Уметь:

•формировать замысел хореографического произведения, роли и реализовывать его с помощью выразительных средств актера;

•владеть внутренней и внешней характерностью, пластической выразительностью;

•выразить действие, мысль, чувства через пластическую форму; владеть методикой действенного анализа;

•выстраивать мизансценический рисунок в танце, владеть ракурсами, радиусами движения;

•фиксировать рисунок роли в репетиционном процессе и на зрителе.

ГЛАВА 3. ПРАКТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ОБУЧЕНИЯ АКТЕРСКОМУ МАСТЕРСТВУ В ТАНЦЕ

1.3. Учебная программа по актерскому мастерству для детей - 8- 10 лет в жанре хореографии

Предлагаемая программа по воспитанию и развитию навыков актерского мастерства у воспитанников хореографического коллектива необходима для организации занятий и проведения по органическому самочувствию и развитию искусства перевоплощения у детей среднего школьного возраста. В предлагаемой программе представлена авторская концепция, основанная триединстве составляющих воспитания умений и навыков мастерства актера у детей. А именно:

•Социализация и адаптация ребенка;

•Выразительность и органичность актерских навыков;

•Воспитание «универсального» актера - танцора с юных лет.

Данная концепция в синтезе с вышеуказанными составляющими базируется на следующих педагогических и методических принципах:

Принцип 1. «Знаешь сам - поделись с товарищем».

Нравственное и интеллектуальное взаимообогащение участников хореографического коллектива.

Принцип 2. «Обучаемся играя».

Широкое использование и применение игровой природы ребенка в процессе обучения актерскому мастерству и развитие скрытого творческого потенциала.

Принцип 3. «Я сам».

Путем этюдов и самостоятельных творческих заданий и работ вырабатывать у участников хореографического коллектива умение самостоятельно ориентироваться в области сценической импровизации и театрально - сценического творчества в целом.

Принцип 4. «Ребенок => игра => перевоплощение => творческая природа детей => обучающий игровой процесс => театральное художественно-сценическое творчество => ребенок - актер».

Развитие и закрепление знаний и умений участников коллектива при помощи игры с перевоплощением, основанной на творческой сущности детей, подростков и юношества. Идти от воспитанника коллектива, от его возможностей, способностей.

Принцип 4. «Мы в тебя верим».

Психологическая реабилитация закомплексованных детей путем ряда ответственных дел и поручений. Путем огромного доверия в творческие силы участников коллектива.

Принцип 5. «Самооценка». Формирование адекватной самооценки у воспитанников коллектива.

Принцип 6. «Дал слово - держи». Воспитание высокой личной ответственности у воспитанников коллектива.

Принцип 8. «Лучшие из лучших». Повышение результативности занятий путем адекватных взаимооценок участников коллектива с подведением общего итога занятий в целом. Формирование здоровой конкуренции у воспитанников для повышения качества занятий в коллективе и создания ярких актерских работ в хореографическом номере.

Принцип 9. «Идем к единой цели вместе». Вырабатывать у воспитанников коллектива стремление к достижению общей, единой цели путем коллективных творческих дел.

Ожидаемый финальный итог - участники детского хореографического коллектива ощущают себя расковано, вольно. Грамотно используют познания основ техники речи, этапов работы чтеца над произведением. Умеют исследовать произведения, обладают основами актерского мастерства, элементами актерской выразительности, ориентируются в этических вопросах, тяготятся к умениям и красоте, умеют ценить труд в коллективе.

Занятия актерским мастерством помогают развивать интересы, способности ребенка, что непринужденно содействуют всеобщему становлению; проявлению любознательности, тяготения к знанию нового, усвоению новой информации и новых методов действия для дальнейшего результативного применения в процессе создания сценического образа в хореографическом номере. Занятия творческой деятельностью и частые выступления на сцене перед зрителями содействуют самореализации творческого потенциала и духовных надобностей детей в возрасте 8 - 10 лет, что дает раскрепощение и возрастание самооценки.

Упражнения актерским мастерством совершенствуют органическое мировосприятие ребенка. Выполнение игровых заданий в образах животных и персонажей из сказок помогает овладеть своим телом, понять пластические вероятности движений. Театрализованные игры и миниатюры разрешают ребятам с неподдельным интересом и легкостью погружаться в мир воображения и фантазии. Ребята от занятия к занятию становятся раскрепощенными, общительными, что дает весомый итог в процессе подготовки и создания хореографического номера. Уходит в сторону «танец ради танца» и на смену приходит - живой, органичный и непринужденный, блестящий, зажигательный и колоритный хореографический номер.

В основу предложенной театрально-игровой методологии заложен личный подход, уважение к личности ребенка, вера в его способности и вероятности.

В данном случае занятия актерским мастерством у воспитанников хореографического коллектива не только развивают органичность, но и содействуют становлению у детей 8-10 лет эмпатии. Иными словами, способности распознавать чувствительное состояние человека по мимике, жестам, знания ставить себя на его место в разных обстановках, находить приемлемые методы содействия. Занятия актерским мастерством требуют от ребенка решительности, систематичности в работе, трудолюбия, что содействует формированию волевых черт характера. У ребенка прогрессирует знание комбинировать образы, интуиция, смекалка и изобретательность, способность к импровизации.

Продвигаясь от простого к трудному, ребята сумеют постичь интересную науку актерского мастерства, приобретут навык публичного выступления и творческой работы. Значимо, что, занимаясь актерским мастерством дети учатся коллективной работе, работе с партнером, учатся общаться со зрителем, учатся работе над нравами персонажей, мотивами их действий, творчески преломлять сценические образы в танце.

Программа занятий актерским мастерством предуготовлена для детей 8-10 лет.

Занятия актерским мастерством нужно проводить 2 раз в неделю не менее 2 -х часов, т. е. в течение года - 136 часов. Занятия нужно проводить в специализированном помещении: репетиционный либо актовый зал, где присутствует сценическая площадка. Это содействует раскрепощению и дает ощутить «магию» сцены. Число обучающихся - 10 - 15 человек, это обеспечивает двойственный состав исполнителей, а также чередование функций исполнителя и зрителя, исполнения массовых сцен.

Основным критерием в оценке деятельности участников хореографического коллектива на занятиях по программе «Актерское мастерство» является его творческое проявление в процессе воплощения на сцене определенного задания: исполнение роли в хореографическом номере, участие в концертных программах.

Форма контроля занятий по программе «Актерское мастерство» - показ независимых актерских работ и участие в концертной деятельности с дальнейшим самоанализом и педагогическим обзором.

ЦЕЛЬ ПРОГРАММЫ

Становление и образование у детей - 8-10 лет навыков органического превращения средствами занятий по мастерству артиста, с целью дальнейшего использования полученных навыков и знаний в процессе создания хореографического номера.

ЗАДАЧИ ПРОГРАММЫ

.Воспитывать коммуникативные качества, партнерские отношения; побуждать детей к энергичному общению.

.Поддерживать у детей живой интерес к театрализованной игре, желание участвовать в действии и применять для этого все окружающее пространство.

.Учить находить средства передачи образа в движениях, мимике, пластике и жестах.

.Развить знание держаться на сцене и вызывать у зрителей живой чувствительный отклик.

.Формировать способность согласовывать технику актерской игры с психологией проживания.

ОСНОВНЫЕ РАЗДЕЛЫ ПРОГРАММЫ.

раздел - «Сценическая игра» - направлен на получение ребенком профессиональных знаний и навыков, а также на становление игрового поведения, эстетического чувства, способности творчески относится к любому делу. Все игры этого раздела условно делятся на два вида: общеразвивающие игры; особые сценические игры.

раздел - «Ритмопластика» - включает в себя комплексные ритмические, музыкальные, пластические игры и упражнения, призванные обеспечить становление натуральных психомоторных способностей учащихся, обретение ими чувства гармонии своего тела с окружающим миром, становление воли и выразительности телодвижений.

раздел - «Органическое самочувствие» - призван обеспечить условия для овладения детьми элементарными навыками и знаниями техники актерского мастерства, с целью использования в процессе подготовки хореографического сценического номера.

раздел - «Актерского хореографического номера» - является вспомогательным, основывается на знаниях и навыках в областях сценической и хореографической.

Ход занятий предусматривает чередование разных обучающих приемов: беседы, упражнения, игры-этюды, прослушивание звукозаписей, просмотр видео материалов.

На занятиях применяются следующие способы обучения:

.Метод «физических действий», разрешающий учащимся с самых первых занятий окунуться в атмосферу сценической игры.

. Создание проблемных обстановок, побуждающих к поиску независимых решений.

.Переход из позиции исполнителя в позицию зрителя, обзор и самоанализ выполнения задания.

. Создание обстановок триумфа на занятиях по программе является одним из основных способов чувствительного стимулирования и представляет собой намеренно сделанные педагогом цепочки таких обстановок, в которых ребёнок добивается отличных итогов, что ведёт к происхождению у него чувства уверенности в своих силах и «лёгкости» процесса обучения.

. Способ образования готовности восприятия учебного материала с применением методов концентрации внимания и чувствительного побуждения.

. Способ стимулирования увлекательным оглавлением при подборе блестящих образов с музыкальным сопровождением.

. Способ создания проблемных обстановок заключается в представлении материала занятия в виде доступной, образной задачи.

. Способ создания креативного поля выступает ключевым для обеспечения творческой атмосферы в коллективе. Работа «в креативном поле» создаёт вероятность поиска разных методов решений задач, поиска новых художественных средств воплощения сценического образа.

Через несколько занятий воспитанники овладевают минимальными азами актерской игры. Они становятся способными продемонстрировать свои знания в концертной деятельности.

Основным в освоении программы являются принципы образного мышления, мастерства перевоплощения, а также искреннего проживания образа. Знакомство с основами актерского мастерства поэтапно и динамично. Актерский тренинг, осуществляемый через упражнения, которые развивают актерские способности, дает:

развитие зрительной памяти,

логического мышления,

чувства партнерства,

координацию в пространстве,

выразительность внутренней и внешней пластики, эмоций.

Театральное искусство помогает осознать общечеловеческие ценности, формирует позитивное отношение к миру, к личности. Этот предмет готовит детей к будущей жизни, успешной работе в коллективе, когда потребуется сотрудничать с коллегами, искать оптимальные решения проблем вместе с руководителями; риторика выполняет важный социальный заказ.

Задачи программы:

1.Художественно-эстетическое развитие учащегося.

2.Привить ребенку любовь к прекрасному миру театра.

3. Раскрыть творческие возможности.

4. Проявить талант через самовыражение.

5. Стать яркой, незаурядной личностью.

Сроки реализации программы

При одногодичном цикле обучения программа реализуется в учебном году.

В программе предлагаются следующие формы работы:

практические занятия;

индивидуальные занятия;

общественные мероприятия;

концерты;

групповые занятия.

Ожидаемые результаты:

воспитание ответственности на основе осознания роли человека в современном мире;

умение ориентироваться в ситуации общения, вступая в контакт и поддерживая его;

приобретение учащимися прочных знаний, подкрепленных практическими навыками и умениями;

закрепление навыков самостоятельной работы, исследовательской деятельности;

развитие интеллекта учащихся, навыков общения, развитие чувств прекрасного.

Учебно-тематическое планирование:

. Знакомство с миром театра;

. Актерский тренинг;

. Этюды;

. Инсценировка миниатюр.

ПЛАНИРУЕМЫЙ РЕЗУЛЬТАТ

Программные задачи (I год обучения):

развивать интерес к сценическому искусству;

развивать зрительное и слуховое внимание, память, наблюдательность, находчивость и фантазию, воображение, образное мышление;

снимать зажатость и скованность;

активизировать познавательный интерес;

развивать умение согласовывать свои действия с другими детьми;

воспитывать доброжелательность и контактность в отношениях со сверстниками;

развивать способность искренне верить в любую воображаемую ситуацию, превращать и превращаться;

развивать чувство ритма и координацию движения;

К концу первого года занятий дети:

умеют действовать согласованно

умеют снимать напряжение с отдельных групп мышц;

занимают заданные позы;

запоминают и описывают внешний вид любого ребенка;

умеют разыгрывать простейший этюд.

Программные задачи (II год обучения):

развивать умение осваивать сценическое пространства, обретать образ выражение характера героя;

развивать чуткость к сценическому искусству;

воспитывать в ребенке готовность к творчеству;

развивать умение владеть своим телом.

В конце второго года занятий дети

умеют действовать согласованно, включаясь в действие одновременно или последовательно;

умеют снимать напряжение с отдельных групп мышц;

занимают заданные позы;

запоминают и описывают внешний вид любого ребенка;

знают 5-8 артикуляционных упражнений;

умеют импровизировать

умеют действовать в предлагаемых обстоятельствах

ДИАГНОСТИКА

Педагог, проводя занятия актерским мастерством среди детей (8-10 лет) участников хореографического коллектива учитывает возрастные особенности и психолого-педагогические особенности.

Требования к детям, предъявляемые в ходе проведения занятий актерским мастерством:

умение выразительно двигаться, использовать знакомые жесты, отождествлять себя с персонажем,

легко и быстро запоминать действия и движения. Свободно ориентироваться в мизансценах, запоминать свое местоположение

уметь эмоционально выражать мимикой предлагаемые ситуации,

Способы проверки результата:

.Мониторинг развития творческих умений и навыков (педагогическое наблюдение, анкетирование).

.Отзывы детей и родителей.

.Открытые просмотры концертов и творческих отчетов.

Способы фиксации результата:

. Карта развития творческих умений и навыков

. Фотоотчеты (презентации, стенд).

. Видеоотчеты.

ТЕХНИЧЕСКИЕ СРЕДСТВА:

Ноутбук, телевизор, музыкальный центр, диски с записями сказок и концертов

2.3. Методические рекомендации в области проведения занятий по актерскому мастерству для танцоров

Нередко случается так, что танец смотрится просто роскошно, но такое чувство, что чего-то не хватает. Надо сказать то, что и, смотря на танцоров, почему-либо ощущаешь некое разочарование. Необходимо подчеркнуть то, что бывает и так, что мастерство танцоров далеко не на высоте, но находишься в состоянии эйфории от зрелищности выступления. Необходимо отметить то, что и дело совершенно не в том, что во 2-м случае танцуют твои отличные друзья. Все давно знают то, что секрет кроется в актерском мастерстве.

Недостаточно обладать неплохой физической подготовкой, растяжкой гимнастки мирового уровня, также координацией акробата. Ни для кого не секрет то, что вы никогда не направляли внимания на то, что выступления узнаваемых танцоров основываются не только лишь на их движениях, но к тому же на мимике? В этом, так сказать, заключается основной секрет их фурора - они, стало быть, могут передать настроение танца даже без движений, просто «показав» его лицом.

Кстати, в большинстве танцевальных шоу - программах, где требуются танцоры, главным из требований к новенькому является актерское мастерство. Само - собой разумеется, это типичный тест на профпригодность. Все давно знают, что там говорить о раскрученных шоу-программах, если даже танцовщица бальных танцев, искавшая для себя напарника, отказала претенденту на эту роль. Все давно знают то, что причина: у него «каменное выражение лица». Очень хочется подчеркнуть то, что хотя танцором он был очень и очень многообещающим.

И несколько методических советов по работе с воспитанниками подрастающего поколения:

. Путь к сердечку воспитанника танцевальной студии, а именно малышей, как раз открывает театральная игра. Несомненно, стоит упомянуть то, что она, так сказать, связывает мышление обучающегося в единое целое. Если воспитанник начинает доверять вам - это означает, можно творить и фантазировать.

. Театральная деятельность дозволяет повлиять на детей ненавязчиво, потому что во время игры они ощущают себя раскрепощено.

. Очень хочется подчеркнуть то, что театр выручает воспитанников танцевальной студии от эстетической глухоты и ведет к гармонии - всестороннему развитию.

. Театр - один из самых демократичных и доступных видов искусства для детей, он дозволяет решать почти все трудности современной педагогики и психологии.

. Надо сказать то, что чтобы увлечь воспитанника актерским мастерством, нужно быть увлеченным им самим.

. На упражнениях актерским мастерством используйте разную тему и различные формы работы.

. Включайте театральные игры раз в день во все виды учебной деятельности.

. Через энтузиазм воспитанника развивайте его активность

Советы всем педагогам, ведущим занятия актерским мастерством с воспитанниками, заключаются они в следующем:

•Всегда идите от своего воспитанника, будьте ему ближе, станьте для него другом и он начнет доверять вам, а как только это произойдет, знайте, вы обязательно добьетесь намеченных целей;

•Начинайте занятия с улыбки и простого актерского психологического упражнения. Просто предложите в пластике изобразить, что твориться на душе у вашего маленького подопечного;

•Знайте, если ребенок сжался, замкнулся или даже съежился в пластике, вам придется достаточно потрудиться на данном занятии, иначе эффекта - 0%;

•Если ваш воспитанник просто бездействует, в этом тоже нет ничего приятного, что не так - дома, в школе, с друзьями и опять все личные амбиции и эмоции - ПРОЧЬ и только труд во благо юного создания;

Что же делать в подобной ситуации - спросите вы. Ответ прост и близок - быть дружелюбным, естественным, дети всегда очень тонко чувствуют фальшь, идти не от себя, идти от воспитанника. Попробуйте узнать кто, к примеру, из персонажей сказок, кинофильмов, анимационных фильмов ему близок и если вам удастся получить ответ, просто предложите ему поиграть в… Увидите все получится;

•Детей нельзя «ломать», как это порой делают во взрослом театре, их можно лишь убедить, заинтересовать и заинтриговать, наконец;

•Если вашему воспитаннику интересно, он «горы вам свернет», высший профессионализм педагога заключается в том, чтобы, откинув прочь свое «Я» зажечь искру вдохновения у ваших подопечных;

•Здесь обязательно держать некую дистанцию, чтобы дети чувствовали, что вы им нет только друг, но и наставник;

•Планируйте каждое занятие актерским мастерством так, чтобы оно было новым, а повторение пройденного не надоело, ведь возраст 8 - 10 лет время познания новых ощущений, впечатлений и эмоций;

•Старайтесь переносить этюдные наработки тут же в хореографические номера, следите, чтобы не было позерства и наигранности, перебор, всем известно - отрицательный результат;

•Необходимо научить ребят наблюдать жизнь, организуйте экскурсии и походы с последующим перенесением событий в условия сцены;

•Приводите детям достойные примеры в области хореографии и театра, пример для подражания должен быть;

•Вместе с тем развивайте и культивируйте индивидуальности деток и тогда вы получите на сцене яркие и выразительные хореографические номера.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Из проведенного выше исследования можно сделать следующее заключение.

Танец имеет чрезвычайно близкое отношение к театральному искусству. Известно, что мимика, жесты, позы, - это все как раз указывает, как многообразны элементы, входящие в область танцевального искусства. Само - собой разумеется, танец можно, стало быть, рассматривать как искусство лишь тогда, когда в него вложена душа. Очень хочется подчеркнуть то, что танец обязан, в общем, то, говорить, обязан быть, как всем известно, выразительным, и каждое движение обязано изображать как живую природу, так и людские чувства и страсти.

«Танец есть не что иное, как последовательная цепь разных механических, телесных движений, согласованных с настроением человека и подчиненных музыкальному ритму». Философ Платон, описывая происхождение танца, проводит параллель между человеком и животным. Все знают то, что он говорит, что юное животное не может оставаться в состоянии покоя. Оно двигается, с заметным наслаждением, беспрерывно беспокоится, вроде бы желая также истратить излишек собственных сил. Точно так же и человек действует, подобно животному, с той лишь разницей, что человек, в силу данного ему богами достоинства над животными, производит движения осмысленно, подчиняя ритму и гармонии.

Можно считать, что если жесты у различных народов выглядят по - разному, то мимика - этот нужный спутник танцев, без которой танцы бессмысленны, - у всех людей на всем земном шаре подобна.

Хореограф, автор новейших хореографических произведений, кроме профзнаний в области хореографической композиции и исполнительства обязан обладать возможностями и познаниями драматурга и режиссера.

Способность мыслить хореографическими видами также различает хореографа от драматурга и от режиссера, но, как и они, хореограф обязан быть мыслителем, психологом и преподавателем: создавая драматургию спектакля, воплощая ее средствами хореографической композиции, пластическими видами, он, в общем то, работает с артистами танцевального коллектива как режиссер, по - другому говоря, хореограф является создателем хореографической драматургии и, как многие думают, хореографической композиции всего танцевального номера, а так же его режиссером-постановщиком.

Понятие о законах драматургии и их значение в разработке художественного произведения.

Конечно же, все мы очень хорошо знаем то, что композиция в танце и ее плавные части действуют по законам законом драматургии. Сначала, композиционное построение, при помощи которого откроется идейно - художественный план. Известно, что законы драматургии состоят так же из темы, идеи, сюжета, образов, персонажей, конфликта, деяния и предлагаемых событий. Все данные элементы совокупно как раз выражены в танцевальном номере и развиваются на базе логического, поочередного построения номера. Обратите внимание на то, что предметом изображения в драматургическом произведении является соц. конфликт. Все знают то, что конфликт развивается равномерно. Несомненно, стоит упомянуть то, что хоть какое произведение имеет начало, середину и конец. Всем известно о том, что путь, по которому начинается борьба, развивается, доходит до какого-то завершения - это и есть композиционное построение.

Композиционное построение - это соотношение частей в едином целом произведении. Основными его частями являются:

.Пролог или экспозиция.

Завязка действа

.Развитие действа.

. Кульминация.

. Эпилог или развязка.

.Финал.

Танец - вид искусства, который отражает жизнь в образно-художественной форме. Надо сказать то, что специфичность в том, что мысли, чувства, поведение, так сказать, передаются через движения и мимику средствами танцевального искусства. И действительно, образ - это определенный нрав человека, проявляющийся в его отношении к окружающей реальности. Возможно и то, что т.к. искусство танца тесно соединено с музыкой, то наконец-то следует хореографический образ определять через выразительные средства музыки.

Процесс сотворения сценического вида сложен, длителен и зависит от опыта и познаний хореографа. И действительно, огромное значение имеет мировоззрение хореографа, его представление и познание истории, государственной культуры и нынешней жизни. Необходимо отметить то, что процесс сотворения художественного образа как раз является чисто личным.

Чтобы хореографический образ в танце вышел понятным по содержанию и выразительным по выполнению, хореограф обязан ставить перед исполнителем четкие и определенные сценические задачи, исходящие из действия, сюжета, идеи произведения, содержания. Обратите внимание на то, что при работе с исполнителями хореограф обязан не только лишь поведать о герое, но и уметь средствами показа раскрыть стиль и характер движения - это также имеет особенное значение на первом шаге работы.

Главной целью актерского мастерства является практическая и методическая помощь исполнителю танца. Нужно научиться действовать верно, разумно. Возможно и то, что исполнитель от собственного лица разыгрывает художественный образ в предлагаемых обстоятельствах («Я» в предлагаемых обстоятельствах).

Достичь этого можно практической работой через упражнения и этюды, которые построены на элементах техники актерского мастерства: вера и сценическая наивность, чувственная память физических действий, темпо - ритм действа, оценка и отношение освобождение мускул, общение.

**Список используемой литературы**

1. Альшиц, Ю. Л. Тренинг forever! [Текст] / Ю. Л. Альшиц. - Москва: РАТИ-ГИТИС, 2009. - 256 С.
2. .Аникст, А. А. Театр эпохи Шекспира [Текст] / А. А. Аникст. - Москва: Дрофа, 2006. - 288 С.
3. .Базанов, В. В. Театральные здания и сооружения: структура и технология [Текст]: учебник, 2005. - 75 С.
4. .Базанов. - Санкт-Петербург: Изд-во СПбГАТИ, 2007. - 104 С.
5. .Гальцова Е. А. Детско - юношеский театр мюзикла - Волгоград: Изд.-во «Учитель», 2009. - 265 С.
6. .Танец. Танец. Хореография: краткий словарь танцевальных терминов и понятий [Текст] / сост. Н. А. Александрова. - Санкт-Петербург: Лань, Планета музыки, 2008. - 416 С.
7. .Барбой, Ю. М. К теории театра [Текст] / Ю. Барбой. - Санкт-Петербург: Изд-во СПбГАТИ, 2009. - 240 С.
8. .Бахрушин Ю.А., История русского балета, М.,2007.
9. .Борисова, Н. Путешествие в театральном пространстве [Текст] / Н. Борисова. - Москва: Новости, 2006. - 364 С.
10. .Бочарникова Е., «Асаф Мессерер», в кн. «Уроки классического танца», М: Искусство, 2007.-123 С.
11. .Брук, П. Пустое пространство. Секретов нет [Текст] / П. Брук. - Москва, 2005.- 97 С.
12. .Буцаева, И. А. Отражение современных театральных процессов в российском сегменте сети Интернет [Текст] // Театр. Живопись. Кино. Музыка. - 2009. - № 4. - С. 54-64.
13. .Ваганова А.Я., «Основы классического танца» М., «Искусство», 2008.- 85 С.
14. .Валукин Е.П., Системный подход в обучении мужскому классическому танцу, М.,ГИТИС, 2010.- 120 С.
15. .Васильева, Н. Танец [Текст] / Н. Васильева. - Москва, 2007. - 105 С.
16. .Вислова, А. В. Русский театр на сломе эпох. Рубеж XX-XXI веков [Текст] / А. В. Вислова. - Москва: Университетская книга, 2009. - 288 С.
17. .Гротовский, Е. От Бедного Театра к Искусству-проводнику [Текст] / Е. Гротовский. - Москва, 2006.- 96 С.
18. .Давыдова, М. Конец театральной эпохи [Текст] / М. Давыдова. - Москва: ОГИ, 2005. - 384 С.
19. .Додин, Л. Путешествие без конца [Текст] / Л. Додин. - Санкт-Петербург: Балтийские сезоны, 2009. - 480 с.
20. .Жабровец М. В. Монолог в творчестве актера [Текст]: методическое пособие / М. В. Жабровец, Э. В. Парфенова - Тюмень: РИЦ ТГАКИ, 2009. - 20 с.
21. .Жабровец, М. В. Сценическое воплощение малой драматургии [Текст]: методическое пособие / М. В. Жабровец. - Тюмень: РИЦ ТГАКИ, 2008. - 32 с.
22. Страница 24 из 30
23. .Жабровец, М. В. Тренинг актера [Текст]: методическое пособие / М. В. Жабровец. - Тюмень: РИЦ ТГАКИ, 2008. - 40 с.
24. .Захава, Б. Е. Мастерство актера и режиссера [Текст]: учеб. пособие / Б. Е. Захава. - 5-е изд. - Москва: РАТИ-ГИТИС, 2008. - 432 с.
25. .Захаров Р.В., Беседы о танце, М., 2005. - 56 с.
26. .Збруева, Н. В. Ритмическое воспитание актера [Текст] / Н. Збруева. - Москва, 2007. - 123 с.
27. .Зверева, Н. А. Создание актерского образа: словарь театральных терминов [Текст] / Н. А. Зверева, Д. Г. Ливнев. - Москва: РАТИ-ГИТИС, 2008. - 105 с.
28. .Кнебель, М. О. О действенном анализе пьесы и роли [Текст] / М. О. Кнебель. - Москва, 2008. - 134 с.
29. .Кнебель, М. О. Поэзия педагогики [Текст] / М. О. Кнебель. - Москва, 2007. - 98 с.
30. .Кокорин, А. Вам привет от Станиславского [Текст]: учеб. пособие / А. Кокорин. - 2005. - 224 с.
31. .Кутьмин, С. П. Характер и характерность [Текст]: Учеб. - метод. пособие / С. П. Кутьмин. - Тюмень: ТГИИК, 2006. - 51 с.
32. .Лапкина, Г. А. Современные концепции сценического пространства [Текст] // Театрон. - 2010. - № 1. - С. 66-69.
33. .Лоуэн, А. Психология тела [Текст] / А. Лоуэн. - Москва, 2005. - 57 С.
34. .Макаров, С. М. От старинных развлечений к зрелищным искусствам. В дебрях позорищ, потех и развлечений [Текст] / С. М. Макаров. - Москва: Либроком, 2010. - 208 с.
35. .Максимов, В. Век Антонена Арто [Текст]: авторский сборник / Вадим Максимов. - Москва: Лики России, 2005. - 400 с.
36. .Мессерер А.М., «Танец. Мысль. Время» 2 е изд. доп. М., Искусство, 2010. - 76 с.
37. .Мессерер А.М., «Уроки классического танца»,М: Искусство, 2007. - 84 С.
38. .Немирович-Данченко, В. И. Рождение театра [Текст] / В. И. Немирович-Данченко. - Москва: АСТ, Зебра Е, ВКТ, 2009. - 672 С.
39. .Никитин, В. Н. Пластикодрама: Новые направления в арттерапии [Текст] / В. Н. Никитин. - Москва, 2007. - 95 С.
40. .Петрова, Е. В. Актерское мастерство. Первый год обучения [Текст] / Е. В. Петрова. - Москва, 2006. - 85 С.
41. .Проскурникова, Т. Б. Театр Франции. Судьбы и образы [Текст] / Т. Б. Проскурникова. - Санкт-Петербург: Алетейя, 2008. - 472 С.
42. .Станиславский, К. С. Собрание сочинений: в 8 т. [Текст] / К. С. Станиславский. - Москва, 2009. - 256 С.
43. .Станиславский, К. С. Искусство представления [Текст] / К. С. Станиславский. - Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2010. - 192 С.
44. .Слонимский Ю., «Чудесное было рядом с нами», Л., «Советский композитор», 2011. - 56 С.
45. .Соколов-Каминский А.А., «Советская балетная школа», М., «Знание», вып.10 2009. - 77 С.
46. .Соллертинский И., «Статьи о балете» Л., «Музыка», 2012.- 99 С.
47. .Сушков, Б. Театр будущего. Школа русского демиургического театра. Этика творчества актера [Текст] / Б. Сушков. - Тула: Гриф и К, 2010. - 472 С.
48. .Программа «Мастерство актера» для хореографических училищ, М., 2007. - 145 С.
49. .Тарасов Н.И., «Классический танец» М., «Искусство», 2011. - 78 С.
50. .Тарасов Н.И., «Классический танец», М., Искусство, 2011. - 86 С.
51. .Театр. Актер. Режиссер: краткий словарь терминов и понятий / сост. А. Савина. - Санкт-Петербург: Лань, Планета музыки, 2010. - 352 С.
52. .Уральская В.И. в сб. Задачи воспитания бал-ра в театральном ВУЗе, М., ГИТИС, 2010, С.31 ст. Выразительные средства современного хореографического искусства. - 54 С.
53. .Уральская В.И., «Как необходимы такие встречи», ж. Советский танец, N 5, 2010. - 120 С.
54. .Ушаков, А. Л. Оформление спектакля на малой сцене [Текст] / А. Л. Ушаков. - Москва: 2010. - 216 С.
55. .Холфина С., «Вспоминая мастеров московского балета…» М., «Искусство» 2010. - 97 С.
56. .Чехов, М. Путь актера / М. Чехов. - Москва: АСТ, 2009.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Приложение 1

Разделы программы дисциплины «Актерское мастерство» в хореографии

Элементы системы актерского мастерства.

Система актерского мастерства, разработанная Константином Сергеевичем Станиславским, включает множество элементов, направленных на создание органичного и правдивого образа актера на сцене. Вот ключевые элементы этой системы:

1. Работа над собой

- Физическое воспитание: Развитие тела для того, чтобы оно стало гибким инструментом выражения эмоций и мыслей персонажа.

- Психологическое воспитание: Работа над эмоциональной памятью, воображением и вниманием, чтобы создать внутренний мир персонажа.

2. Создание внутреннего мира роли

- Анализ пьесы: Изучение текста, понимание замысла автора, раскрытие подтекста и мотиваций персонажей.

- Задача роли: Определение главной цели персонажа, которая движет им на протяжении всего спектакля.

- Круг обстоятельств: Создание условий, в которых живет персонаж, включая социальные, исторические и личные обстоятельства.

- Предлагаемые обстоятельства: Условия, которые придумывает сам актер для углубления понимания своей роли.

3. Метод физических действий

- Действие через физические задачи: Актер работает через конкретные физические действия, которые помогают ему войти в образ и сделать игру живой и убедительной.

- Активность и взаимодействие: Постоянная активность на сцене, активное общение с партнерами и окружающими предметами.

4. Эмоции и чувства

- Эмоциональная память: Использование личных воспоминаний и переживаний для создания подлинных эмоций на сцене.

- Подлинность чувств: Искреннее переживание своих ролей, избегание фальши и штампов.

5. Воображение и фантазия

- Творческое воображение: Способность представить себе мир своего персонажа, его мысли, желания и страхи.

- Фантазирование: Разработка подробного вымышленного мира, который помогает актеру глубже погрузиться в роль. 6.Внимание и концентрация

- Концентрация внимания: Фокусировка на происходящем на сцене, игнорирование внешних раздражителей.

- Внутренняя жизнь сцены: Создание внутренней жизни персонажа, живущего в данный момент времени.

7. Партнерство и взаимодействие

- Общение с партнером: Взаимодействие с другими актерами, поддержание контакта и обмен энергией.

- Реакция на партнера: Спонтанная реакция на действия других актеров, способность подстраиваться под изменяющиеся условия.

8. Этюды и репетиции

- Этюдный метод: Создание коротких сценок для отработки отдельных аспектов роли.

- Репетиционный процесс: Постепенное развитие роли от простых задач к сложным, от общего к частному.

Эти элементы позволяют актеру глубоко проникнуть в суть своего персонажа и создать правдивый и выразительный образ на сцене. Система Станиславского остается одной из самых влиятельных и востребованных в мире театрального искусства.

Сценическое действие в хореографическом произведении.

Сценическое действие в хореографии – это совокупность движений, жестов, мимики и взаимодействия танцоров, которые создают художественное произведение на сцене. Оно является ключевым элементом любого танцевального представления и включает в себя несколько важных компонентов:

1. Сюжет и драматургия

Хореографическое произведение может иметь сюжетную линию, которую выражают через движения и взаимодействие исполнителей. Сюжет может быть прямым или символическим, но он всегда направляет движение танца и придает ему смысл.

2. Композиция

Композиционное построение танца определяет последовательность и структуру сценического действия. Это может включать вступление, основную часть и завершение, а также различные эпизоды и переходы между ними.

3. Динамика и ритм

Динамические изменения в танце создают напряжение и расслабление, ускорение и замедление темпа, что делает сценическое действие более выразительным и интересным для зрителя.

4. Пластика и техника исполнения

Пластичность движений и техническая точность являются важными элементами сценического действия. Они помогают передать эмоции и характеры персонажей, а также создают визуальную красоту и гармонию.

5. Музыкальное сопровождение

Музыка играет ключевую роль в создании настроения и ритма танца. Она задает темп и атмосферу, а также помогает синхронизировать движения исполнителей.

6. Интерпретация и импровизация

Танцоры могут привносить свои индивидуальные интерпретации и импровизационные моменты в сценическое действие, что добавляет уникальности и живости представлению.

7. Световые эффекты и декорации

Освещение и оформление сцены также играют важную роль в создании атмосферы и подчеркивании ключевых моментов сценического действия.

8. Взаимодействие с публикой

Некоторые хореографические произведения включают интерактивные элементы, когда исполнители взаимодействуют с аудиторией, создавая дополнительную связь и вовлекая зрителей в происходящее на сцене.

Таким образом, сценическое действие в хореографическом произведении представляет собой сложное сочетание различных элементов, которые вместе создают уникальное и впечатляющее зрелище для зрителей.

Решение актерских задач в танце.

Решение актерских задач в танце — это важный аспект, который позволяет превратить танец из набора технических движений в полноценное художественное высказывание. Этот процесс требует от исполнителя глубокого погружения в материал, анализа контекста и работы над созданием характера и эмоционального состояния персонажа. Рассмотрим основные этапы решения актерских задач в танце:

1. Анализ материала

Прежде чем приступить к исполнению, необходимо понять контекст произведения. Это может включать изучение истории, эпохи, культурных особенностей, а также анализ взаимоотношений между персонажами. Понимание этих деталей поможет лучше интерпретировать движения и выразить их через тело. Определение целей и мотиваций персонажа. Каждое движение должно быть осмысленным и целенаправленным. Для этого нужно определить, какие цели преследует ваш персонаж, что он хочет достичь или избежать. Эти мотивации будут влиять на выбор движений, интенсивность исполнения и эмоциональную окраску танца.

2. Физическая подготовка.

Техника и пластика.

Техническая подготовка важна для точного выполнения движений и создания нужного впечатления у зрителя. Однако важно помнить, что техника должна служить средством выражения, а не самоцелью. Необходимо найти баланс между технической точностью и выразительностью.

Физические характеристики персонажа.

Ваше физическое состояние, манера двигаться и даже внешний вид должны соответствовать вашему персонажу. Например, если вы играете старика, ваши движения будут медленными и осторожными, тогда как молодой герой будет двигаться энергично и уверенно.

3. Эмоциональная работа

Работа с эмоциями и чувствами. Эмоции — это основа любой актерской игры. В танце они передаются через пластику тела, мимику и контакт глазами. Важно уметь контролировать свои эмоции и использовать их для создания нужной атмосферы и передачи характера персонажа.

Метод физических действий.

Этот подход, предложенный К.С. Станиславским, предполагает использование конкретных физических действий для достижения эмоционального состояния. Например, если вам нужно показать страх, попробуйте вспомнить ситуацию, когда вы действительно испытывали этот страх, и воспроизвести соответствующие физические реакции.

4. Взаимодействие с партнёрами

Партнёрские отношения.

В танцах часто требуется взаимодействие с другими исполнителями. Важно понимать, как ваши персонажи относятся друг к другу, какие у них взаимоотношения и как это влияет на вашу совместную работу. Взаимодействие должно быть естественным и органичным.

Синхронизация и поддержка

Синхронность движений и поддержка партнёра — важные аспекты групповых танцев. Нужно уметь чувствовать своего партнёра, предугадывать его движения и вовремя реагировать на изменения в динамике танца.

5. Репетиция и адаптация

Репетиции и корректировки.

На этапе репетиций происходит окончательная шлифовка всех элементов танца. Здесь важно учитывать замечания режиссёра или хореографа, вносить необходимые коррективы и адаптироваться к изменениям в постановке.

Импровизация и спонтанность.

Иногда в процессе выступления возникают непредвиденные ситуации, требующие мгновенной реакции. Умение импровизировать и сохранять контроль над ситуацией — важное качество для любого артиста.

Решение актерских задач в танце — это сложный и многогранный процесс, включающий в себя физическую подготовку, эмоциональную работу, взаимодействие с партнёрами и умение адаптироваться к меняющимся условиям. Успех зависит от вашего умения соединить все эти элементы в единое целое и создать яркое и запоминающееся выступление.

Приложение 2

Упражнения, игры и игровые элементы коллективности.

- Стулья.

Водящий или преподаватель дает команду выстроить из стульев фигуру либо букву. Задача учащихся очень скоро и неслышно (переговоры воспрещаются) выстроить необходимую фигуру (круг лицом наружу, букву «А» развернутую к окошку и т. п.). Доп. осложнение - единовременность (сразу встать со стула, сразу приподнять и т. д.).

2. Встать по пальцам. Водящий оборачивается к группе спиной, указывает табличку с цифрой (от 1 до 10), разрешено элементарное количество пальцев, счет (до 3 - х, до 5) потом резко поворачивается к группе.

На эпизод поворота численность стоящих (либо сидячих, лежащих и т. д.: как договоритесь) обязана быть одинаково количеству, прописанному на табличке.

Условием считается абсолютная неслышность выполнения.

3. Построение. Воспитанники должны очень быстро, и бесшумно (не общаясь) построиться в шеренгу по какому-либо данному параметру (по алфавиту, согласно, как мы привыкли говорить, первым буквам фамилии или отчества; по возрастанию номера квартиры и т.д.)

4. Рулетка.

Воспитанники делятся на 2 группы, по 1 человеку садятся за стол, друг против друга и кладут руки на стол. Между ними кладут монету. По хлопку водящего они должны накрыть монету рукою - кто скорее. На все остальные сигналы водящего (топанье, звуки) они не должны, реагировать - шевелиться (пошевеливший рукою не вовремя - проигрывает). Место проигравшего занимает следующий представитель группы.

5. Печатная машинка.

Воспитанники распределяют между собой алфавит (каждому также достается несколько букв) и являются теми кнопками печатной машины, какие буквы им также достались. Удар по подходящей клавише - это хлопок подходящего человека (кому она досталась). Кто-нибудь дает напечатать какую-нибудь фразу, и участники «печатают», хлопая в подходящий момент с равными между «буквами» промежутками. Пробел обозначается общим хлопком всей группы, точка - общими 2-мя хлопками.

6.Земля - вода - воздух - огонь. Водящий указывает на 1-го из стоящих в кругу участников, говоря ему одно из ключевых слов. Тот, на кого указали обязан (не позднее чем на 5 счетов, отсчитываемых ведущим) именовать (без повторов) животное - рыбу – птицу, либо повернуться вокруг себя. Кто ошибся - выбывает.

7. Магическая палочка. Воспитанники передают друг дружке в определенном порядке (либо по желанию владельца палочки) ручку (либо иной, предмет) предлагая продолжить начатое ими предложение (словосочетание). Получающий палочку обязан на 5 придумать продолжение и сам становится владельцем, задав задание последующему. Но владелец может позой загадывать профессию человека, жестом - действие и прочее.

8. Руки-ноги. По одному из сигналов ведущего (к примеру - по одиночному хлопку), участники должны поднять руки (либо опустить, если на момент сигнала они уже подняты), по - другому (к примеру, по сдвоенному хлопку) - встать (либо, соответственно сесть). Надо сказать то, что задачей исполнителей является продержаться как можно подольше, не путая сигналов и сохраняя общий ритм и бесшумность движений. Если участников много, то лучше разбиться на две команды и проверить какая команда продержится подольше (по секундомеру), улучшая итог предшествующей.

9.Ритмы. Преподаватель, либо кто-нибудь из участников указывает ритм, состоящий из хлопков, топанья и т.п. звуковых эффектов. Задача участников - соблюдая данный темп и длительность пауз, исполнять по очереди (в данном порядке) лишь по одному элементу ритма (хлопку, топанью и т. п.)

10. Ритмичный вход. Придумать на начало занятия некий общий для всех участников ритм и занять свои места под этот ритм (каждый раз ритм обязан изменяться, усложняясь и становясь, обильнее, подключая не только лишь хлопки и топанье ногами, да и все вероятные звуковые эффекты). Когда группа сумеет уверенно делать это упражнение, можно подключать к ритму творческие задания либо добиваться развития, контраста внутри данного ритма, деля его на партии.

11. Оркестр. Водящей распределяет между участниками партии разных инструментов, состоящие из хлопков, топанья, и всех вероятных звуковых эффектов. Задачей участников является ритмически исполнить какое-либо известное музыкальное произведение (либо сочиненную на месте ритмическую партитуру) под управлением дирижера, управляющего громкостью общего звучания.

12. Очередь из пулемета. Воспитанники садятся в круг и ведущий 3-мя хлопками задает темп пулеметной очереди (сначала медленный). Участники по очереди, точно соблюдая темп, хлопают, равномерно (быстро или медленно) ускоряясь, до скорости пулеметной очереди (хлопки практически соединяются), а дойдя до предела скорости, начинают также медлительно ее снижать.

13. Передача позы. Воспитанники становятся в шеренгу. 1-ый человек выдумывает какую-либо сложную позу (другие не видят какую) и по сигналу ведущего «передает» ее второму (тот за 10-15 секунд обязан очень точно запомнить ее). Само собой по последующему сигналу ведущего, 1-ый «снимает», а 2-ой «принимает» эту позу, дальше происходит передача позы от второго к третьему участнику и т. д. Задачей является очень четкая передача позы от первого до крайнего исполнителя. Возможно и то, что если участников много, лучше разбиться на две команды и «передавать» одну, заданную ведущим позу - кто поточнее.

14. Ковбой и бык. 2 участника становятся на расстоянии друг от друга (более 5 метров), один поворачивается спиной - это бык, 2-ой берет в руки воображаемую веревку – это ковбой. По сигналу ковбой обязан накинуть воображаемую веревку на быка и подтянуть его к себе (бык, естественно, сопротивляется). Упражнение получится удачно, если участникам получится синхронизировать свои действия, чтобы зрители «увидели» воображаемую веревку, натянутую между ними.

15. Зеркало. Один из участников становится ведущим, 2-ой - его отображение в зеркале, копирует все его движения.

Приложение 3.

Этюд на органическое молчание.

Действующие лица должны быть поставлены в конфликтные, а также близкие предлагаемые происшествия, в каких они могли взаимодействовать, т. е. вступить в противостояние с партнером (либо со средой) при помощи физических средств. Молчание обязано быть логически обоснованным, оправданным. Актер существует в этюде по принципу «я - в предлагаемых обстоятельствах», сохраняет импровизационное самочувствие, свою персональную органику. В этюдах на остальные темы также рекомендуется придерживаться органического молчания.

Этюд - биография, этюд - исповедь

В сюжетную базу данных этюдов могут быть заложены настоящие действа из жизни воспитанника, те ситуации, в каких как раз проявлялась бы его творческое и человеческое кредо, нравственная, мировоззренческая позиция. В этюде в эффективной форме должен «прозвучать» ответ на проблему: что он любит? что он терпеть не может? к чему стремится? чего же опасается? что воздействовало на становление его нрава, взглядов? какие действа стали поворотными в его жизни? какие трудности, противоречия окружающей жизни тревожат его больше всего?

Этюд на развернутую оценку действа.

В этюдах на данную тему в особенности важна структура момента восприятия факта: подробная «расшифровка» мгновения жизни, внутренний монолог, внутреннюю борьбу мотивов, разработку эмоционально-психической реакции на событие, стрессовую оценку событий.

Этюд «стоп-кадр»

«Стоп-кадр» помогает освоению принципов сценической выразительности, в особенности - принципов и приемов мизансценирования. Задача режиссеров - выстроить статичную пластическую композицию, которая выражала бы ту либо иную тему. Остановленный момент жизненного процесса (как на полотне художника), когда действие, борьба достигли собственного кульминационного напряжения. «Стоп - кадр» должен быть обустроен соответственной выгородкой, нужным реквизитом, светом, костюмами, если это требуется - шумами либо музыкой - всем тем, что, в конце концов, усилит зрительское восприятие «стоп-кадра».

Этюд «молвят вещи», «натюрморт».

Это тренировочное задание развивает «вкус» режиссера к подробностям, точно подобранным деталям, лаконичности. Язык предметов может быть чрезвычайно красноречивым. Задача - сделать на сцене без актеров при помощи реквизита и выгородки композиции (натюрморт), которая обязана «рассказать» историю о человеке, о событии, происшедшим с ним. Четкий отбор предметов, их размещение, сравнение вместе в сочетании со световым, музыкально-шумовым оформлением посодействуют избежать разночтений композиции, воплотить сверхзадачу режиссера.

Этюд по произведению живописи.

При выборе материала для этюда предпочтение следует отдавать сюжетной, жанровой живописи, несущей в себе то, что можно именовать «драматургическим зерном», т. е. то, что содержит конфликт, а следовательно, предполагает борьбу и действие, верно выраженный сюжет, людские нравы. Инсценировка картины - это 1-ая встреча с создателем. Воспитаннику нужно тщательно изучить избранное произведение. Далее ему предстоит перевоплотить изображение в событийный жизненный процесс, происходящий во времени и пространстве сцены.

Этюд на базе музыкального произведения.

Основой для сочинения этюда может стать малая музыкальная форма либо законченный отрывок из огромного произведения. Необходимо отметить то, что воспитаннику следует избегать иллюстративности, стремиться к образному, ассоциативному решению и реализации этюда. Сюжет этюда может родиться от чувственного воспоминания, которая произвела музыка, тех фантазий, которые она навеяла.

При выборе и постановке рассказа выявляется и формируется художественный вкус, нравственная позиция воспитанника и его возможности.

Этюд «Интерпретация факта»

В коллективе создается «копилка» фактов. Воспитанники приносят и складывают в нее тексты телеграмм, газетных объявлений, информационных материалов, описание подсмотренных в жизни фактов и прочее. Преподаватель распределяет записки с фактами между воспитанниками, и они наконец-то становятся режиссерами и постановщиками данной истории. В их задачу входит расшифровать внутренний смысл рассказанной жизненной истории, сокрытый за фактом.

Этюд «Игры в сказки»

Микроспектакли на, как мы привыкли говорить, сказочной базе - это еще не инсценировка сказок. Надо сказать то, что тут совершенно другие цели и задачи. Само - собой разумеется, 1-ое - воспитанник должен окунуться в мир сказок, настроиться на « волну сказки», а потом сочинить собственный сказочный сценарий на базе известной сказки, шуточку на тему сказки, свободную фантазийную интерпретацию. Мало кто знает то, что этот этюд должен строится по принципу «комедии масок»: приблизительный сценарий и, как многие выражаются, вольная, веселая игра-импровизация, в какой как раз раскрывается осознание поэтики сказки, ее нравов, ситуаций, чудес, языка. Такая «эскизная» работа над сказкой помогает, в общем, то, раскрепостить фантазию воспитанников, артистическую смелость исполнителей.

Этюд «Следствие по делу сказочных героев»

Одно из труднопреодолимых препятствий при обучении режиссеров - отстранено-наблюдательское мышление, восприятие авторских героев со стороны, умозрительное разъяснение их поступков, а не сопереживание. Потому воспитанникам предлагается сыграть в «судебное разбирательство». В данной игре может участвовать весь коллектив: кто-то как раз берет на себя роль адвокатов, кто-то прокурора, кто-то судьи, кто-то очевидцев, следователей, проводящих следственный опыт, потерпевших и т. д. Здесь необходимо разглядеть несколько версий происшедшего, отыскать различные оправдания поступков и отношений героев, сделать попытку просочиться в логику их поведения с различных сторон, расшифровать партитуру их внутренних мотивом. К примеру: «Почему колобок сбежал от бабушки с дедушкой? Это что? Акт мужества либо предательства? Можно как бы защитить как первую, так и вторую позицию.Основное - защищать свою точку зрения.

Этюд вспомогательный (по рассказам)

Вспомогательные этюды также сочиняются, и, стало быть, разыгрываются на базе произведения литературы для того, чтоб обеспечить полноту познания о жизни героев. Все знают то, что в театральной школе этот прием нужен. Несомненно, стоит упомянуть то, что этюд (проигрывание отдельных моментов жизни роли) - это надежный, плодотворный, оставляющий чувственный след в душе артиста, метод вооружить его в работе над ролью. Чтобы возникло чувство перспективы роли, могут посодействовать этюды на преджизнь и этюды на будущее роли, т. е. в этюде ищется ответ на проблему, что было с героем до начала истории и что будет затем. И действительно, посодействовать актеру действовать в событии рассказа подлинно можно через этюд по аналогии близкой исполнителю. Необходимо отметить то, что через вспомогательный этюд можно, так сказать, тренировать и характерность, и физическое самочувствие, и внутренний монолог, и видение персонажа. Необходимо отметить то, что рассказ - это короткая, малая, как всем известно, литературная форма. Чтобы также осознать человека, работающего в малом отрезке жизни рассказа, мы должны знать про него все то, что в нее не вошло, но что определило его поведение «здесь и сейчас». Режиссер должен от рассказа уйти в жизнь и он будет иметь право от жизни возвратиться опять к рассказу.

Этюд на базе сказки.

При инсценировке сказки, басни, стихотворения из предложенной создателем ситуации берутся только самые главные, определяющие ее действа, происшествия, конфликт, неувязка, интонация, потому что придумал их воспитанник. Очень хочется подчеркнуть то, что не предполагается разыгрывание басни либо сказки в лицах: «ты будешь Вороной, я - Лисицей». Этюд на литературной базе строится по - другому. Актуальность, событийность и конфликтность материала, так сказать, дает возможность отыскать в жизни множество схожих, подобных событий, сообразных содержанию сказки, басни, стихотворения и разыграть их в этюде. Это поможет в дальнейшем созидать за словами пьесы живые факты, живых людей, настоящие поступки и живые ситуации.